NÉSTOR ALMENDROS

Días de una cámara

Prefacio de François Truffaut

Néstor Almendros, ha sido sin duda uno de los MAESTROS de la luz más importantes en el Arte de hacer Cine de nuestra época. Fue el artesano de Luz Natural, aprovechó de ella todos sus “momentos mágicos”, él, por su formación humanista, sabía que la LUZ es y posee un lenguaje de sentimientos que conmueve la sensibilidad del espectador.

Tras más de cuarenta películas como director de fotografía, Néstor Almendros se sitúa en primera línea de los profesionales que más han influido en la renovación de la imagen cinematográfica. Más un ayudante de dirección que un iluminador —como él mismo se define—, Almendros maneja personalmente la cámara en casi todas las películas en que interviene, en contra de la costumbre tradicional, y aspira a un control total de todos los elementos de la imagen que aparecen en el encuadre. En este sentido, sus concepciones desbordan el concepto usualmente admitido del director de fotografía, y proponen un nuevo estilo, de acuerdo con las necesidades del cine moderno. Dicho en otras palabras, su actitud discurre paralelamente a las preocupaciones de diversos cineastas, en cuyo estilo visual la colaboración de Almendros se ha revelado instrumental.

En el presente libro, prologado por François Truffaut, Néstor Almendros detalla sus concepciones sobre los aspectos técnicos y artísticos del oficio, así como su experiencia en calidad de director de fotografía en películas de Eric Rohmer, François Truffaut, Barbet Schroeder, Monte Hellamn, Jean Eustache, Marguerite Duras, Terrence Malick, Robert Benton, Martin Scorsese, etc. Para una mayor claridad de exposición, sus conceptos son ilustrados con fotografías seleccionadas de sus películas, detallando las soluciones aplicadas a cada película concreta, de *Mi noche con Maud* a *El niño salvaje*, de *More* a *La Marquesa de O*, y *Días del cielo* o *Historias de Nueva York*.

Néstor Almendros

Días de una cámara

ePub r1.2
Titivilus 07.06.15

Título original: *Un homme à la caméra*
Néstor Almendros, 1980
Traducción: Néstor Almendros
Para la traducción técnica: Jaume Peracaula
Retoque de portada: minicaja

Editor digital: Titivilus
(r1.1) Corrección de erratas: Poldek
(r1.1) Corrección de expresiones regulares
(r1.2) Corrección de erratas: mapro
(r1.2) adaptación al ePub base r1.2
ePub base r1.2

Las luces de Néstor Almendros

Hace veinticinco años, la única manera de ver moverse a las imágenes en dos dimensiones era entrar en una sala de cine. Ciertos realizadores del cine se esforzaban en interpretar la realidad, estilizándola, mientras otros, menos ambiciosos, se limitaban pura y simplemente a registrarla. En ambos casos, Hollywood y los neorrealistas, el espectáculo era mágico a priori, y los films resultaban más o menos hermosos según los talentos desplegados, pero raramente eran feos, porque la fotografía en blanco y negro de una cosa fea aparece menos fea que la cosa misma en su estado natural. El blanco y negro era una transposición de la realidad, y por tanto constituía, de suyo, un efecto artístico.

La televisión, el cine de aficionados y el video han destruido definitivamente el misterio. La sala de cine no tiene ya el monopolio de las imágenes en movimiento. Los cineastas pueden todavía interesarnos, pero a condición de no copiar la vida, que es lo que desde hace mucho tiempo viene haciendo, hasta la saciedad, la televisión.

Néstor Almendros es uno de los mejores directores de fotografía del mundo, uno de aquellos que luchan para que la fotografía del cine de hoy no sea indigna de lo que fue en los tiempos de Wilhelm Gottlieb Biffer, el *cameraman* de D. W. Griffith. El libro de Almendros contesta preguntas que ningún cineasta de hoy puede evitar plantearse: ¿Cómo impedir que la fealdad llegue a la pantalla? ¿Cómo limpiar una imagen para aumentar su fuerza emocional? ¿Cómo lograr que resulten convincentes las historias que tienen lugar antes del siglo XX? ¿Cómo encajar entre sí los elementos naturales y los artificiales, los de fecha precisa y los intemporales, en el interior de un mismo fotograma? ¿Cómo dar homogeneidad a materiales dispares? ¿Cómo luchar contra el sol o dominarlo a voluntad? ¿Cómo

interpretar los deseos de un realizador cinematográfico que sabe bien lo que no quiere, pero que no sabe explicar lo que quiere?

Esperaba encontrarme con un libro instructivo, pero no sabía que además iba a emocionarme. Es que no se trata solamente de la descripción de un trabajo, sino también de la historia de una vocación. Néstor Almendros es consciente de ejercer un arte al tiempo que practica un oficio. Fervientemente enamorado del cine, nos hace participar de su vocación y nos demuestra que se puede hablar de la luz con palabras.

François Truffaut
Marzo 1980

ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE MI OFICIO

Con frecuencia, personas ajenas al cine me han preguntado: ¿Qué es un director de fotografía? ¿Para qué sirve?

Para casi todo y para casi nada. Sus funciones varían tanto de una película a otra, que no se pueden definir de una manera exacta. Mi trabajo puede limitarse sencillamente a apretar el botón de la cámara. Y a veces ni eso siquiera, pues alguien, un operador, se encarga de llevar la cámara, mientras yo estoy cerca, sentado en una silla plegable con mi nombre escrito detrás. Uno está allí para supervisar la imagen, dar algunos consejos y firmar el trabajo. En el caso límite de las grandes superproducciones, donde abundan los "efectos especiales", no se sabe muy bien quién es el responsable de la fotografía, cuya paternidad escapa a todo y a todos. En el extremo opuesto, un director de fotografía que colabora en una película de pequeño presupuesto con un realizador inexperto o principiante, puede decidir no ya la elección de objetivos, sino la naturaleza misma del encuadre, los movimientos de cámara, la coreografía de los actores y, por supuesto, la iluminación, la atmósfera visual de cada escena. Llego incluso a inmiscuirme en la selección de los colores, los materiales y las formas de los decorados y el vestuario. Me gusta, siempre que puedo, llevar yo mismo la cámara.

En cualquier caso, el director de fotografía debe intervenir cuando los conocimientos técnicos del realizador no son suficientes para materializar en términos prácticos sus deseos artísticos. Debe recordarle algunas leyes

ópticas, cuando no se tienen en cuenta. Pero, ante todo, no debe olvidar que está allí para ayudar al director. Aunque el director de fotografía se precie de tener un estilo, no debe tratar de imponerlo. Hay que procurar entender primero el estilo del director, ver la mayor cantidad posible de películas que haya hecho (si es que existen) e impregnarse de "su manera". No hay que intentar hacer "nuestra" película, sino la suya.

Otras personas me han preguntado por qué abandoné tan pronto mis veleidades de realizador y me entregué por entero a la fotografía. El caso es que, al principio, quise aunar las dos carreras simultáneamente. De ellas, una subió en flecha inesperadamente; la otra, la de realizador, se quedó estacionaria. Digamos que la vida ha decidido por mí. Ahora bien, como estoy convencido de que tengo el mejor puesto del equipo, no abrigo la menor intención de cambiar. Soy el primero que "ve" la película en el visor de la cámara. Si la película resulta un fracaso, raras veces se culpa de ello al director de fotografía; si, por el contrario, es un éxito, esto redunda indefectiblemente en elogios a su trabajo. Añádase, entre otras ventajas, la oportunidad de viajar a menudo; el cambio de un equipo a otro, de un director a otro, ofrece una vida llena de variedad y aventura.

Aunque el director es quien, por lo general, propone cada plano, me gusta comentar siempre con él una primera idea y desarrollarla, aportando modificaciones a veces. Por ejemplo, la elección del objetivo, el acercamiento o alejamiento de la cámara con relación al personaje. Discutir la escena. Indicar, sugerir ideas de fotogenia, de decoración incluso. Todo ello depende del director, por supuesto. Los hay que no desean establecer ningún diálogo con sus colaboradores… A lo largo de mi carrera he observado que los más arrogantes no son necesariamente los mejores.

Cuando estudiaba en el Centro Sperimentale di Cinematografia de Roma algunos de nosotros, muy jóvenes entonces, destruíamos con palabras casi todo lo hecho por las generaciones que nos precedían. No sólo despreciábamos la fotografía "glamourosa" del cine de Hollywood, sino que emplazábamos, casi en bloque, al neorrealismo, por aquella época en sus estertores (1956). No comprendíamos cómo un cambio que se pretendía radical en la temática, en las intenciones, en la dirección de actores, *no* fuese acompañado de una equivalente renovación fotográfica. En un cine

que aspiraba a un "nuevo" realismo, nos irritaban, sobre todo, aquellas iluminaciones con juegos de sombras arbitrarios, estetizantes.

Entre los directores de fotografía del movimiento neorealista, uno solamente acaparó nuestra atención: G. R. Aldo. Si su estilo aparecía decididamente nuevo, si era diferente de los demás, se debía probablemente a que no había seguido el mismo camino que los otros. Aldo empezó haciendo foto-fija. Visconti le utilizó durante la puesta en escena de sus espectáculos teatrales. Y fue Visconti quien le impuso en *La terra trema*. El camino normal en aquel entonces —y aun ahora— para llegar a ser director de fotografía, consistía en empezar limpiando y cargando chasis de cámaras, para más adelante pasar a foquista y, después de varios años como operador de cámara, acceder por fin al trabajo de iluminación, considerado el más importante. Sin duda porque no se le impusieron ejemplos que imitar, al no ser ayudante de nadie y tener que inventar sus propios métodos, las iluminaciones de Aldo no eran nunca convencionales. Su trabajo significó para nosotros toda una fuente de inspiración. Otras películas neorrealistas italianas del mismo período, como *Roma, città aperta* o *Sciascia*, hechas por otros directores de fotografía, ofrecían también una textura cruda, real, pero no porque sus operadores lo quisieran así. Eran hombres acostumbrados a trabajar en estudio y, de pronto, Rossellini y De Sica, a causa de las escaseces de aquel momento de la posguerra, les obligaron a rodar en decorados naturales. Como no disponían de los mismos medios técnicos de antes, tenían que arreglárselas como podían. Estoy seguro de que si se les hubiera dado un presupuesto más alto, un soporte técnico, hubiesen hecho algo más "profesional". En el caso de Aldo, sin embargo, su estilo realista partía de un concepto distinto. Tanto *La terra trema*, como *Umberto D* (De Sica), *Cielo sulla palude* (Genina) o *Senso* (Visconti) son películas de una fotografía absolutamente moderna. *Senso*, su última película (le sorprendió la muerte durante el rodaje), fue su primer trabajo en color. Todo el cine actual, en lo que respecta a la imagen, parte de esta obra.

Pero la influencia de Aldo no se dejó sentir inmediatamente. La mayoría de los directores de fotografía en boga, no sólo en Italia sino en todos los países, seguían apegados a una técnica convencional y académica. Al final

de la década de los años cincuenta se había llegado a la saturación de un estilo. Nosotros los más jóvenes queríamos romper con todo y comenzar de nuevo.

Y así sucedió, o por lo menos así lo creímos, cuando llegó nuestra hora. La *nouvelle vague* marcó el momento de este cambio. En Francia, Raoul Coutard, particularmente, empezó a utilizar de manera sistemática los métodos de iluminación por reflexión. Antes se filmaba generalmente en decorados construidos en estudio y sin techo; desde unas pasarelas situadas a lo largo de los muros se proyectaban los haces luminosos de los focos sobre los intérpretes y los decorados. Al retomar la *nouvelle vague* el principio del neorrealismo italiano, del rodaje en decorados naturales, es decir, decorados con techo, se hacía preciso modificar las técnicas de iluminación. El hecho de trabajar en decorados naturales no era sólo por razones económicas —se trataba de películas de bajo presupuesto—, sino también por razones estéticas. Se invirtió entonces el orden de las cosas en la iluminación: en vez de dirigir el haz luminoso de los focos desde las pasarelas hacia abajo, hacia los intérpretes, se proyectaban las luces —dispuestas fuera del ángulo de visión de la cámara— en sentido inverso, es decir, hacia el techo. De ese modo la luz llegaba así a los actores de rebote, indirecta, por lo tanto difusa, sin sombras marcadas. Sin aquel aspecto como recortado de antes, la luz lo invadía todo casi uniformemente, como en un acuario.

Se trataba, en apariencia, de un *parti-pris* antiestetizante. Todo aquel trabajo de filigrana, de laboriosas luces y sombras de las películas de antaño, parecía haber caído en desuso. Simultáneamente se generalizaban las películas en color y se abandonaba el blanco y negro. Se creía que los colores por sí solos bastaban para separar las formas y dar la sensación de relieve aun con una iluminación "plana". Otra ventaja suplementaria: los actores podían moverse como quisieran, sin límites para su inspiración, cuando con el método precedente tenían que ocupar lugares y posiciones determinados con arreglo a las zonas de mayor o menor luminosidad donde sus rostros aparecían más sugestivos.

Siendo la lux por reflexión una luz sin sombras marcadas, el ingeniero de sonido podía colocar su percha con el micrófono donde le conviniese,

con menor temor a que éste proyectara su sombra indiscreta sobre el decorado. *Last but not least*, este tipo de iluminación suponía menos horas de trabajo, menos técnicos, menos electricistas, menos salarios a pagar por los productores. El caso es que con tales estrategias se tenía la impresión de haberlo revolucionado todo; paralelamente habían surgido negativos más sensibles, que necesitaban menos luz, y cámaras más pequeñas y portátiles. Pero muy pronto se hizo evidente que al aplicar estos métodos de trabajo simplificados, más económicos, lo que aumentaba era la productividad, no la calidad. Se había pasado simplemente, en lo que se refiere a la imagen, de una estética con sombras a una estética sin sombras. Al simplificarse los métodos de trabajo, métodos al alcance de cualquiera, proliferó, junto a unos cuantos creadores nuevos de verdadero talento, una fauna de advenedizos sin originalidad tras los dos o tres primeros años de experimentación y sorpresa (1959-1961, las primeras películas de Godard, Truffaut, Resnais, Demy…). Aquella luz sin sombras que provenía siempre de un extraño cielo (el techo), ya fuera de día o de noche, había acabado por destruir la atmósfera visual en el cine moderno. De unas convenciones se había pasado a otras, pero con el inconveniente de tratarse de convenciones simplificadas, es decir, empobrecidas. Las películas del llamado cine joven terminaron por parecerse demasiado entre ellas. Lo que comenzó como una sana reacción contra cierto manierismo fotográfico, como una actitud anticonformista contra un cine tradicional, muy pronto había terminado por devenir otro conformismo todavía más uniforme y monótono. El resultado fue que, al cabo de una década, el nivel estético de la fotografía en el cine había probablemente disminuido.

La tendencia de hoy parece sintetizar equilibradamente lo viejo y lo nuevo. Aquellas luces directas del blanco y negro de antes resultan ya intolerables en el cine en color. De la primera experiencia de la *nouvelle vague* queda la utilización de la luz indirecta o difusa, pero haciéndola llegar, no solamente del techo de una manera uniforme, sino de los lados, de las ventanas o de las lámparas, de las fuentes luminosas reales de un lugar. Hay que aspirar a descubrir una atmósfera visual diferente y original para cada película y aun para cada secuencia, tratar de obtener variedad, riqueza y textura en la luz, sin renunciar por ello a ciertas técnicas actuales.

En un pasado aún reciente, el director de fotografía reinaba como tirano en el plató. Consagraba tantas horas a componer la iluminación, que no les quedaba tiempo a los actores para ensayar, ni a los directores para dirigir. El cine europeo fue el que más lejos llegó en esta línea de iluminaciones complicadas —*Les Portes de la mit* (Carné)— mientras que el cine americano supo mantener una cierta naturalidad (salvo en algunos géneros que requerían una estilización, claro está). Las películas francesas de la inmediata posguerra, anteriores a la *nouvelle vague*, eran insoportables con su laborioso entramado de luces. Los actores apenas si se podían mover: recibían una luz exactamente entre los ojos, una penumbra "artística" en el resto del rostro, el cuerpo iluminado separadamente, lo cual les obligaba a moverse y actuar como autómatas. La iluminación no existía para los actores, eran los actores quienes existían para la iluminación. No es paradójico, por consiguiente, que como reacción la renovación surgiese en Europa con el neorrealismo italiano y la *nouvelle vague*. El cine americano se vio, por una vez, pillado de sorpresa y tardó en asimilar la nueva fotografía. Pero la cuestión es que se recuperó rápidamente, para alcanzar, y luego superar, a Europa. Es sorprendente, por ejemplo, la celeridad con que han adaptado y aun desarrollado materiales ligeros de rodaje, cuando fueron los últimos en utilizar una tecnología pesada. De los nuevos operadores admiro a Gordon Willis (*Interiors*), Michael Chapman (*Taxi Driver*), Haskell Wexler (*Bound for Glory*), Conrad Hall (*Fat City*), Vílmos Zsigmond (*The Deer Hunter*), entre otros. Es notable, por otra parte, cómo Hollywood, burlando diversas barreras sindicales, ha importado ciertos valores europeos, como el sueco Sven Nykvist (*Pretty Baby*) y los italianos Vittorio Storaro (*Apocalypse Nonw*), y Giuseppe Rotunno (*A 11 That Jaiy*).

Tiendo a utilizar cada vez más una fuente única de luz, tal como suele darse en la naturaleza. Rechazo para el cine en color aquella iluminación típica de los años cuarenta y cincuenta, que comprendía una luz principal o *key-light*, compensada por una luz de relleno *(fill-light)*, con otra luz por detrás para realzar los peinados de las estrellas y "despegarlas" del fondo, y otra luz todavía para el fondo, y otra luz más para el vestuario, y así hasta el

infinito. El resultado nada tenía que ver con la realidad, en donde una sola luz viene normalmente de una ventana o de una lámpara, de dos a lo sumo. Como tengo poca imaginación, busco mi inspiración en la naturaleza, que me ofrece infinidad de formas. Una vez establecida la luz principal *(key-light)*, el ambiente que la rodea, las zonas que pudieran quedar en total oscuridad son reforzadas con luz muy suave, sin sombras, hasta reproducir en la película lo que el ojo vería en la realidad.

No utilizo sistemáticamente *back-light* (contraluz), esto es, aquella luz que solía ponerse por detrás de los actores para dar relieve a su cabello. Mejor dicho, no la utilizo a menos que esté justificada. Suelo utilizar focos Fresnel sólo excepcionalmente para efectos muy especiales, cuando necesito una luz muy precisa y delimitada. En interiores, mi luz principal es también muy suave *(soft-light)*, tal como suele presentarse en la naturaleza. Cuando se precisa de luz solar y no hay sol, la mejor manera de reproducirla, aunque nada sustituye a la verdadera, es la luz de arco voltaico o los minibrutos.

En lo que a iluminación respecta, un principio básico en mi trabajo es el de que las fuentes de luz estén justificadas. Creo que lo funcional es bello, que la luz funcional es bella. Aspiro a que mi luz sea más lógica que estética. En un decorado natural utilizo la luz existente, o la refuerzo si es insuficiente. En un decorado hecho en estudio, imagino un sol exterior situado en un punto y deduzco cómo penetraría su luz por las ventanas. El resto es fácil.

Desde mis inicios, en *La Collectionneuse*, me di cuenta de que la mayoría de los técnicos mienten o exageran. Se las componen para utilizar enormes cantidades de luz (es decir, de electricidad); aun cuando no sea necesario, les encanta subrayar su importancia, justificar sus salarios, aparentar que poseen secretos, cuando en realidad hay técnicamente muy poco que conocer. Para que su trabajo parezca más difícil de lo que realmente es, llegan con la famosa maletita llena de filtros, gasas, difusores y fotómetros sofisticados. Cuando lo importante no es lo que está dentro de la cámara, sino delante de ella. Se rodean también de un ejército de eléctricos y maquinistas, lo cual les da cierto aire de capitanes de barco (aunque la presencia de tan ingente tripulación depende en ocasiones, hay

que reconocerlo, de imposiciones sindicales). Debido, sin duda, a mi naturaleza individualista, siempre he tratado de evitar cierto folklore habitual de mi oficio.

Creo que el cine es una forma de arte generosa. A través de los objetivos, se produce sobre la emulsión fotográfica algo así como una automática transfiguración. Todo parece más interesante en película que en la realidad. Es un proceso similar en cierto modo al arte del grabado. Se toma un pedazo de linóleo, se traza en él con una herramienta cualquier dibujo, se entinta, se imprime sobre papel, y el resultado suele tener un interés. El mismo dibujo hecho directamente en el papel carecerá por completo de valor. La reproducción realza de alguna manera el trabajo. De la misma forma, hay como una magia en el cine: la cámara potencia la realidad. Las películas son a veces superiores a quienes las hacen. Eso puede explicar por qué me gustan a veces películas hechas por personas con las que no simpatizo, de ideas incluso opuestas a las mías. Se llega a ver hasta el final una película de una persona a la que no se concederían cinco minutos en la vida corriente. Cualquiera con un mínimo de conocimientos de composición, de narración, puede filmar algo que resulte aceptable. Y no puede decirse lo mismo de otras artes. Indudablemente, el medio cinematográfico ayuda, es agradecido.

Uno de los peligros del cine radica precisamente en su facilidad. Todo tiende a ser más bonito visto a través del objetivo, y muchas veces hay que volverle la espalda a la estética. Esto resulta particularmente obvio en las películas sobre la pobreza, la fealdad, donde las cosas, en contra de lo deseado, aparecen demasiado hermosas.

Para mí, las cualidades principales de un director de fotografía son la sensibilidad plástica y una sólida cultura. Lo que llaman “técnica cinematográfica” no posee más que un valor secundario: es cuestión, sobre todo, de ayudantes. Muchos de los directores de fotografía se refugian en la técnica. Una vez se han aprendido algunas leyes básicas, no resulta muy

complicado este oficio, especialmente cuando se dispone de un ayudante que se ocupe del foco, de medir, las distancias, cuidar la mecánica de las cámaras.

Yo resuelvo todas mis iluminaciones a ojo, sin preocuparme al principio de los *foot candles* y demás cálculos. Evalúo los contrastes directamente y no empleo el fotómetro sino hasta el último momento, para decidir el diafragma. Las actuales emulsiones cromáticas son tan fieles a la realidad, que creo que si una cosa resulta bien a simple vista, lo resultará igualmente cuando sea impresionada en película.

En un principio, me servía de fotómetros Norwood, que miden la luz incidente. Desde hace ya varios años, sin embargo, utilizo el viejo Weston Master V de luz reflejada, tomando la lectura sobre la palma de mi mano, o dirigiéndolo directamente hacia la escena fotografiada. Este sistema me proporciona una lectura global, sin tener en cuenta los contrastes, que he decidido de antemano —como he dicho— sin medida alguna y a ojo de buen cubero.

Normalmente, doy a la emulsión Kodak 5247 actual una sensibilidad de 80 ASA en exteriores día con filtro 85. Cuando ruedo con luz artificial de tungsteno, sitúo mi fotómetro en 125 ASA, sin filtro alguno, naturalmente. Cuando quiero aumentar la sensibilidad del negativo, sitúo el fotómetro a 200 ASA, lo que me da un diafragma suplementario al forzar el revelado en el laboratorio. Esta manipulación del revelado se lleva a cabo hoy día de forma perfecta, sin aparente aumento de grano. No obstante, en mis últimas películas —*Kramer vs. Kramer, The Blue Lagoon*— me he abstenido de forzar el revelado, sin duda por un prurito clasicista.

En contra de lo que se admite generalmente, creo que cuanto más compleja es una película, más necesidad se tiene de estar en el visor de la cámara. En cuanto se requieren movimientos complicados de cámara o de escena, a cada desplazamiento se van produciendo nuevos encuadres y se hace materialmente imposible dictar al operador a cada instante la composición deseada. Los defensores de la división del trabajo director de fotografía/operador de cámara pretenden que si se acumulan las dos funciones, se tarda más tiempo en preparar los planos. La dualidad es preconizada no sólo por muchos técnicos, sino también por los productores.

(Y no se trata de una preocupación de orden estético: obedece a un simple deseo de aumentar la productividad). Tal alegación me parece discutible. Se pierde tiempo explicando al operador con detalle lo que tiene que hacer, ensayándole el plano previamente, y el realizador tiene que entenderse con dos personas en lugar de una, con las inevitables complicaciones y confusiones.

Pero lo más importante, creo, es que la evaluación del equilibrio de las luces dentro del cuadro sólo es perfecta cuando el director de fotografía está constantemente mirando a través del visor de la cámara durante la preparación del plano y los ensayos. En el visor la imagen es la que luego se va a ver en la pantalla. El operador de cámara no es perturbado por lo que ocurre a su alrededor (micrófonos, luces, equipo técnico), a veces justo al borde del encuadre, pero no dentro del campo de visión del objetivo.

Yo necesito el cuadro, el marco. Necesito sus límites. En el arte, sin límites, no hay transposición artística. Creo que el cuadro fue un gran descubrimiento (anterior, por supuesto, al cine). El hombre de la Edad de Piedra, en Lascaux o en Altamira, no enmarcaba sus pinturas. Y lo que cuenta en las artes de dos dimensiones no es sólo lo que se ve, sino lo que no se ve, lo que se deja de ver.

Eisenstein encontró una explicación brillante a la necesidad del cuadro entre los occidentales. Es a través de las ventanas como vemos el paisaje. Los japoneses, en cambio, con una arquitectura de paredes corredizas, sin ventanas, crearon en el pasado una pintura en rollos que se desplegaban y que tenían sólo dos límites.

En el cine, al eliminar las cosas marginales o tangenciales al tema, el espectador se concentra en lo esencial. Por esto estoy en contra, estéticamente, de ciertas experiencias como el “cine total” en una cúpula sin bordes. Aunque se supone que un director de fotografía ha de preocuparse ante todo de las luces, a mí me parece no menos importante el encuadre. En el visor no solamente se selecciona, sino que también se organiza el mundo exterior. Las cosas se vuelven pertinentes, toman cuerpo en relación a límites verticales y horizontales y se sabe al instante, gracias a los parámetros del cuadro, lo que está bien y lo que está mal. Al igual que un microscopio, el cuadro es también un instrumento de análisis.

Cuando se mencionan los términos *cuadro, encuadre*, se les asocia enseguida a otro: *composición*. La palabra parece misteriosa y difíciles sus leyes para el lego, cuando lo cierto es que todos poseemos, en mayor o menor medida, el sentido innato de la composición. Se trata precisamente de una de esas características que distinguen al ser humano con el mismo título que el don de la palabra y el sentido musical.

Podríamos definir la capacidad de composición simplemente como el gusto por el arreglo. Un oficinista que distribuye organizadamente diferentes objetos, lápices, papeles, teléfono, sobre un *bureau*; un ama de casa que dispone armoniosamente los muebles, alfombras, cortinas, revelan ya este sentido de composición en el espacio.

Obtener una buena composición dentro de un encuadre cinematográfico es, en fin de cuentas, organizar sus distintos elementos visuales de manera que el todo sea inteligible, útil a la narración y, por lo tanto, agradable a la vista. En el arte cinematográfico, la habilidad del director de fotografía se mide por su capacidad para *aclarar* una imagen, para *limpiarla*, como dice Truffaut, separando bien cada figura —persona u objeto— con respecto a un fondo o decorado. En otras palabras, por su capacidad para organizar visualmente una escena ante el lente, de manera que se evite la confusión, destacando tal o cual elemento que nos interesa.

Las llamadas leyes naturales de la composición fueron, claro está, descubiertas mucho antes del cine, todo el arte de los antiguos lo prueba. Las metopas rectangulares en el Partenón nos proponen una gran variedad de bajorrelieves de composiciones perfectas. Pero sin recurrir al ilustre modelo de los griegos, encontraremos también aun en las creaciones visuales del hombre primitivo un sentido de la composición extraordinario. En *La Vallée*, que filmé para Barbet Schroeder entre las tribus hagen de Nueva Guinea en el Pacífico, pudimos documentar este don innato, escenas en que aquellos hombres de las selvas se maquillan el rostro y el cuerpo. Su técnica obedece a estrictos principios de simetría, de contrastes refinados de colores y formas. Otra prueba nos la ofrece el dibujo infantil libre. Si le entregamos a un niño papel y colores, inmediatamente se pone a dibujar. Observemos su obra. El niño procede, sin saberlo, por el principio del *horror vacui*, horror al vacío; si una parte de la hoja ha quedado en blanco,

el niño se apresura en completarla con otro elemento —por ejemplo, el sol si se trata de un paisaje— para restablecer el equilibrio.

Desde el Renacimiento se han escrito innumerables y extensos tratados sobre las leyes de la composición. No estará de más que el director de fotografía las conozca, para después poder olvidarlas o, por lo menos, no tenerlas en cuenta conscientemente a cada momento, si no quiere correr el riesgo de que la narración cinematográfica resulte falta de naturalidad. Baste anotar aquí como memento algunos principios clásicos y sencillos:

Las líneas horizontales sugieren descanso, paz, serenidad. Fue una idea que aplicamos, tal vez inconscientemente, en las primeras escenas de los vastos trigales en *Days of Heaven*; las líneas verticales indican fuerza, autoridad, dignidad —la alta mansión de tres pisos, sola en medio de las praderas, en la misma *Days of Heaven*—. Las líneas que traspasan el encuadre en diagonal evocan acción, movimiento, poder para superar obstáculos. Por esto muchas escenas de batallas y violencia se resuelven en el cine en composiciones ascendentes y descendentes en terrenos inclinados, con cañones o sables en ángulo de 45 grados. El fuego con las llamas en "clivaje" destruyendo los trigales de *Days of Heaven* fue nuestra aplicación, que espero no fuese evidente, de este principio. Las líneas curvas transmiten las ideas de fluidez y sensualidad. Las composiciones curvas circulares y en movimiento comunican sensaciones de exaltación, embriaguez y alegría. Este principio se advierte en la mayoría de las máquinas de los parques de atracciones. No es coincidencia que tantas danzas folklóricas sean circulares.

Slavko Vorkapich cita la acción de la cámara en movimiento —*travelling*— en composiciones dinámicas. Si la cámara deambula y se adentra en una escena, se crea el efecto de llevar al público hacia el centro de la narración y, por lo tanto, de hacerle participar íntimamente de la historia que contamos desde el principio. El movimiento inverso, la cámara retrocediendo de la escena, es utilizado a menudo como procedimiento para terminar una película.

En resumen, una obra cinematográfica de valor debiera ser interesante visualmente aun si entramos en un cine a la mitad de la función, debiera

resultar visualmente exaltante aunque no conozcamos el principio de la historia narrada.

Mantengo una posición ecléctica en mis preferencias por el cine en blanco y negro o en color. Hablaré de esto con más detalle en los capítulos sobre *Ma nuit chez Maud* y *L'Enfant sauvage*, pero adelantaré que me gusta el blanco y negro, sobre todo en las películas antiguas. Los esporádicos intentos recientes —*Manhattan* (Woody Allen)— me interesan menos. Por una parte, los laboratorios ya no saben revelar blanco y negro. No obtienen la riqueza y variedad en negros, blancos y grises de antes. Por otra, los directores de fotografía de ahora ya no sabemos iluminar bien en blanco y negro. Es un arte perdido.

Conocemos las épocas anteriores al siglo XX gracias a la pintura, es decir, a los colores. El primer tercio de este siglo lo conocemos, sobre todo, gracias al cine en blanco y negro. Admito que soy víctima de un reflejo condicionado. Como espectador o como director de fotografía "veo" los siglos anteriores al nuestro en colores. En cambio, cuando se trata de una película que reconstruye las décadas de los años veinte, treinta o cuarenta, me parece como si el color introdujera un elemento anacrónico: *Bonnie and Clyde* (Penn), *Lacombe Luden* (Malle), y mi propio trabajo en *Le dernier metro* (Truffaut) son buenos ejemplos.

En términos generales, salvo excepciones, prefiero el color. Hay más información en la imagen, se ven más cosas. Soy miope y el color me ayuda a ver, interpretar, "leer" una imagen. La fotografía del cine en blanco y negro terminó su ciclo, agotó prácticamente sus posibilidades hasta alcanzar su edad de oro. En cambio, en la fotografía en color todavía hay margen para la experimentación.

Se cree ahora que el color ha alcanzado un grado de perfección supremo. Eso es cierto en lo que concierne a la facilidad de su empleo, pero no en cuanto a la fidelidad y al cromatismo. El caso es qué el viejo Technicolor —que al parecer tenía sólo 8 ASA— era un procedimiento excelente, muy fiel a la realidad y mucho más duradero. Si permanece en la memoria como un sistema de colores excesivamente brillantes, chillones, no es tanto por sus características como por un problema de dirección artística, decoración y vestuario. Cuando surgieron sus primeros

experimentos, el público exigía color y los productores no podían defraudarle. En *Becky Sharp* (Rouben Mamoulian, 1935), según una copia impecable de la cinemateca de Milán que tuve ocasión de ver, aparecen en un mismo plano personajes que lucen atavíos cada uno de coloración diferente: rojo, verde, rosado, violeta. El encanto de aquellos primeros intentos de cine en color era considerable.

Se habla del gran progreso tecnológico en la industria cinematográfica. Yo estimo que es menor de lo que se piensa. A partir de la década de los años treinta, con el afianzamiento del sonido y las primeras películas en color, el progreso, en realidad, ha sido mínimo. Basta pensar en la perfección alcanzada por John Ford en *Drums along the Mohauk* (1939) y en la inmensamente más conocida *Gone with the Wind* (1939), producida por David O. Selznick. El mecanismo de las cámaras no ha variado fundamentalmente en los últimos cuarenta años. Los cambios más notables residen en su miniaturización, en su aligeramiento para hacerlas más transportables, en dispositivos como el sistema Reflex que eliminan los errores de paralelaje y permiten el enfoque directo a través del objetivo. La película virgen se ha hecho más sensible, los objetivos pueden registrar imágenes a niveles más bajos de luz. Pero todos esos adelantos, a fin de cuentas, se reducen a una simplificación y abaratamiento de los sistemas de rodaje para ponerlos al alcance de todos los países y presupuestos. Lo que era una excepción hollywoodiense se ha generalizado. No hay obstáculo que impida afirmar —con la excepción de los nuevos objetivos ultraluminosos y las películas ultrasensibles— que el progreso, estéticamente, no ha sido muy significativo.

Hasta hace relativamente poco tiempo no han aparecido en el mercado objetivos de gran apertura y emulsiones con capacidad para captar situaciones de luz extremas. Esto sí ha constituido una revolución, que todavía está en proceso, que no ha terminado. Me gusta comparar esta revolución en la fotografía cinematográfica con la revolución de los impresionistas en la pintura. Con la invención de los tubos de pintura al óleo, el artista pudo salir del estudio y sin otro equipaje que una caja de

esos tubos estaba a su alcance trasladarse a cualquier lugar —Rouen, por ejemplo, como hizo Monet— y captar fugaces momentos de luz en cuadros distintos; los pintores de antes, en cambio, se veían obligados a preparar y mezclar ellos mismos los colores en su taller. Nosotros, en el cine en color, ahora podemos captar también momentos difíciles y extremos de luz aun en muy bajas exposiciones. El procedimiento del *pushing* o forzar el revelado ha llevado la película en color a 200 o 400 ASA de sensibilidad. Pero este tema se desarrollará más adelante al hablar de *Days of Heaven*.

Me gusta el cine mudo enormemente. Me fascina la magia del silencio. Ya sé que aquellas películas originalmente no eran del todo silenciosas. Siempre había música de piano o de orquesta como acompañamiento. Me gustan sin embargo como son ahora, sin música y en copias de contratipo muy contrastadas. Un poco como las hermosas ruinas de la antigüedad, como las estatuas griegas de las que no quedan más que los restos, sin brazos o cabeza, sin policromías. Me hipnotizan estos personajes que gesticulan, que pronuncian palabras con los labios y sin que un solo sonido se oiga; tienen algo de onírico y extraño que me fascina.

Siempre dentro de esta línea ecléctica, me entusiasma también el sonido en el cine. Como el color, el sonido va en el sentido de lo real. Cuando digo sonido, excluyo la música de fondo añadida después en la mezcla, me refiero a los ruidos, a los diálogos. El sonido ayuda mucho a la imagen, le da densidad y relieve, sobre todo el sonido directo. Por esto procuro siempre colaborar estrechamente con el ingeniero de sonido.

No me gustan, en general, las imágenes con fondos fuera de foco, la función de los cuales queda relegada a lo puramente gráfico y estetizante, a veces desligada de la realidad con un aspecto “publicitario”, muy especialmente en el cine de color. Pero tampoco creo que el fondo, los decorados, hayan de ser demasiado precisos. Si hay excesiva profundidad de campo, el interés, que en el cine conviene centrar con frecuencia en los actores, se dispersa en todo el cuadro. Por esto prefiero que los fondos queden ligeramente desenfocados, pero sólo ligeramente, entiéndase bien. Por supuesto, en el caso de un plano que reúne a varios personajes

igualmente importantes, la profundidad de campo se hace entonces indispensable, porque el espectador debe poder ver simultáneamente varios niveles de la acción.

Está bastante extendida la noción de que el primer plano es un elemento específico del arte cinematográfico, que distingue a éste del teatro. Pero se olvida que el primer plano existía también en el teatro. El público llevaba gemelos de ampliación óptica, con el que "hacía" sus primeros planos cuando le convenía. La diferencia con el cine radica en que es el director quien decide cuándo son necesarios. Me gusta mucho el primer plano, tal vez porque soy miope.

En lo que se refiere a la vieja polémica promovida por André Bazin en torno a la superioridad del plano-secuencia sin montaje, mi postura es igualmente muy ecléctica. Admiro, por ejemplo, las escenas en continuidad, sin cortes, sin truco, en las que toda la verdad de un momento interpretativo se presenta, tal cual, al público. En este sentido, me declaro un fanático de George Cukor (*Adam's Rib*) y su escuela. Pero no por ello dejan de gustarme enormemente las películas de montaje. Es una herencia que poseemos desde Griffith y no deberíamos rechazarla. Me encanta ver una película moderna como *Der Amerikanische Freund*, de Wim Wenders, donde se vuelve al montaje que tanto irritaba a la *nouvelle vague*. Me entusiasman las matemáticas, la geometría, la precisión del montaje que se practicaba en el cine mudo. Pero sólo lo aprecio cuando surge de una inspiración pura, en la que cada plano existe en función del estilo. Wenders, al igual que Truffaut, que Malick, no se sirve del montaje como facilidad de rodaje, multiplicando los ángulos para decidir después lo que puede hacerse en la moviola. Cada plano debe ser concebido, idealmente, de una manera. La forma de la película derivará de este concepto. Si no hay concepto para empezar, no hay estilo. En arte creo en la disciplina.

Tras mi reciente experiencia en el cine americano, puedo afirmar que sus directores filman demasiados cientos de miles de metros de negativo. No creo que sea necesario, al menos llegar a extremos tan exagerados. Aunque son los productores quienes lo exigen, partiendo del principio de que lo más económico en el presupuesto es la película virgen. Olvidan, sin embargo, la incidencia de este despilfarro en las demás etapas de la

producción. El rodaje en cada decorado se eterniza. Luego, en el montaje, se tiene una enorme cantidad de película que hay que visionar, cortar, sincronizar y seleccionar; el problema está en que cuando se dispone de muchas opciones, hay tendencia a utilizarlas todas. Yo he tenido la suerte de que la mayoría de realizadores americanos con que he trabajado, han sabido elegir únicamente los planos significativos, y descartar los otros. Pero ciertos cineastas dan la impresión de que cortan sin razón, sólo por montar una toma más —desde otro ángulo— que ya poseen. Las películas hechas con superabundancia de material tienden a parecerse entre ellas, porque han seguido los mismos métodos de rodaje. Una computadora podría hacer igualmente una película de esta clase, y no dudaría en responder qué posiciones y ángulos de cámara son necesarios para cubrir una escena determinada.

La función del director de fotografía, en tanto que depositario o transmisor de adelantos o descubrimientos en eso que se ha dado en llamar lenguaje cinematográfico, no es muy conocida ni estudiada. Orson Welles, un neófito, asombró al mundo en 1941 con una película que revolucionaría la "escritura" cinematográfica: *Citizen Kane*, Welles tenía entonces veinticinco años y poca experiencia, pero su director de fotografía, un consagrado, Gregg Toland, acababa de terminar, para John Ford, *The Long Voyage Home* y *The Grapes of Wrath*. Había ya en ellas grandes angulares, decorados con techo, profundidad de campo. Si se comparan ahora estas dos películas con *Kane*, no resulta difícil descubrir la influencia de Ford, vía Toland, en Welles. A su vez, Welles influye en otro neófito (director), Charles Laughton, y en su película *The Night of the Hunter*, a través de Stanley Cortez, su director de fotografía en *The Magnificent Ambersons*. En el momento en que las grandes compañías cinematográficas llegaron a su apogeo (las décadas de los años treinta y cuarenta) se desarrolló un estilo propio en cada "casa". Ese estilo particular fue establecido, claro, por los productores y por los realizadores bajo contrato, pero también, y esto ha sido poco estudiado, por sus directores de fotografía. El *look* característico de las viejas comedias de la Columbia se debe a Joseph Walker, el fotógrafo de Capra pero también de *Penny Serenade* de George Stevens, *The Awful Truth* de Leo Me Carey, *Theodora Goes Wild* de Richard Boleslawsky o *His*

Girl Friday de Howard Hawks, todas con curiosas semejanzas de estilo a pesar de las personalidades diferentes de sus realizadores.

Véase también el caso Greta Garbo. Todas sus películas se parecen entre ellas formando una obra de asombrosa unidad a pesar de que trabajó a las órdenes de diversos directores: Clarence Brown (*Anna Christie*), Edmund Goulding (*Grand Hotel*), Rouben Mamoulian (*Queen Christina*), George Cukor (*Camille*).

Garbo sabía lo que hacía: siempre exigió el mismo director de fotografía, William Daniels.

Me atrevería inclusive a comparar dos películas antitéticas que admiro; las dos fotografiadas por Rudolph Maté: *La Passion de Jeanne d'Arc*, de Dreyer, y *Gilda*, de Charles Vidor. Si se proyectan una detrás de la otra, si se hace abstracción del tema religioso de la primera y del erotismo hollywoodiense de la segunda, se verá que las iluminaciones, encuadres y desplazamientos de cámara, son menos diferentes de lo que se podría pensar. Algunas secuencias, como aquella de los jugadores en *Gilda*, tienen una extraordinaria, curiosa similitud con las del juicio en la obra maestra de Dreyer. Es muy probable que hayan pasado, aun inconscientemente, a través mío a algunos jóvenes y menos experimentados directores, ciertas maneras y figuras de expresión, propias de los dos maestros con quienes más he trabajado: Rohmer y Truffaut.

En los últimos años, la crítica cinematográfica dedica más atención y espacio a los hombres de la cámara. Esto se debe quizás a la tendencia actual de reconocer la responsabilidad específica de cada uno de los profesionales que participan en el rodaje de una película. Lo que sí creo es que tal tendencia viene de los Estados Unidos, y no de Europa. Porque los expertos europeos se inclinan por el culto a la personalidad del realizador: la llamada *politique des auteurs*. En mi caso, por ejemplo, son los críticos anglosajones quienes con preferencia han comentado y premiado mi labor. Las críticas europeas, y en particular las francesas, no suelen mencionar al director de fotografía. La prueba más elocuente de que en Europa al director de fotografía no se le concede todavía gran importancia, radica en que los festivales más importantes, como el de Cannes, no contemplan premios a la imagen. En cambio, el Oscar se otorga desde sus comienzos no sólo al

director, sino separadamente a los demás técnicos que intervienen en una película. El primer festival del mundo que ha promovido un encuentro/coloquio de directores de fotografía es el de Los Ángeles.

El interés que se concede a nuestro oficio es cíclico. En este momento estamos en la cresta de la ola. Al final del cine mudo se conoció un momento parecido (Charles Rosher y Karl Struss, *Sunrise*). Con la llegada del sonido la imagen perdió provisionalmente su poder de atracción pero ya en 1940 había recuperado su importancia y alcanzó suprema perfección y clasicismo (Gregg Toland, *The Grapes of Wrath, Citizen Kane*). Con la generalización progresiva del color en las décadas del cincuenta y del sesenta, se volvió a retroceder como con la llegada del sonido, pero por otras razones; los viejos directores de fotografía del blanco y negro estaban desorientados. Poco a poco han llegado nuevas generaciones y la fotografía del cine en color está alcanzando otro gran momento. Los nombres de los directores de fotografía aparecen de nuevo de manera destacada en los carteles.

Si tuviera que dar un consejo a las personas deseosas de convertirse en directores de fotografía, les sugeriría, más que ir a una escuela, que tomaran una cámara de 8 o 16mm. y filmasen cualquier cosa, empezaran a cometer equivocaciones para aprender de ellas. Les instaría igualmente a que fuesen al cine con frecuencia. Los directores acostumbran a ir al cine, pero muchas personas de mi oficio creen que pueden hacer películas sin necesidad de molestarse en ver lo que hacen los otros. Esto es algo que siempre me ha asombrado, porque ¿cómo se puede hacer algo nuevo, si no se tiene idea de lo que se ha hecho antes? Estoy convencido de que ver los clásicos del cine en las filmotecas es la mejor escuela. Para aprender iluminación es también útil frecuentar los museos de pintura, examinar ilustraciones en los libros de reproducciones, desarrollar una apreciación de las artes.

Dicho esto, me retracto al punto. No hay una sola vía, sino varias, para aprender mi oficio. Cada cual hallará su camino. El mío fue tortuoso. No

quiero erigirlo en ejemplo. Este libro, dirigido ante todo a los estudiosos del cine, no pretende ser más que un testimonio. En cada película se me han presentado problemas diferentes que han tenido soluciones diferentes. Es la descripción de lo concreto lo que me parece útil o importante; por eso evitaré las generalizaciones.

MI PREHISTORIA

España

Mi familia era de ideas republicanas y mi padre tuvo que exiliarse con el triunfo de los fascistas; el resto de la familia nos quedamos en España. Desde muy pequeño mi madre, mi tío o mi abuelo me llevaban a menudo al cine. En aquellos tiempos difíciles, justo al acabarse la guerra civil, el cine constituía, para la gente pobre, el único medio de escapar a la opresión intelectual del franquismo. Este espectáculo llegó a ser como una droga, una evasión, en la que el cine americano, naturalmente, jugaba el papel principal. *Lost Horizons*, de Frank Capra, obra de evasión por excelencia, es la película de aquellos tiempos que me causó un impacto más fuerte.

El cine era una salida provisional hacia otra realidad distinta a la que nos tocaba vivir. Desde entonces no he atacado sistemáticamente, como otros, el llamado cine escapista porque —como a mí en aquellas precarias circunstancias— creo que ayuda a vivir a muchas personas.

Mis primeros contactos con el cine, pues, fueron como simple espectador. Cursé mis estudios en el Instituto Ausias March, de Barcelona, donde tenía como compañero de curso a Juan Francisco Torres, actualmente periodista y crítico de cine. El cine nos obsesionaba, nos tragábamos todo cuanto se exhibía, e incluso hacíamos expediciones en tranvía a la ciudad vecina, Badalona, cuando proyectaban alguna película aún no estrenada en Barcelona.

Mis gustos eran, y lo son todavía, muy eclécticos. Porque además del cine de evasión empezaban a interesarme películas más reflexivas como *The Magnificent Ambersons*, de Orson Welles, o *The Informer*, de John Ford.

Un punto de referencia, por aquel entonces, eran las críticas de Ángel Zúñiga en *Destino*, sin contar las de otras revistas de aquella época. Pero ninguna tenía tanta categoría como las de Zúñiga. La verdad es que Zúñiga me abrió los ojos sobre lo que era el cine. También influyó en mi formación su libro *Una historia del cine*, que casi me sabía de memoria.

Para mí, Zúñiga es el mejor historiador de cine de su tiempo. Fue el primero en darse cuenta de la superioridad del cine americano, y se anticipó en veinticinco años a *Cahiers du Cinema*. Más tarde tuve ocasión de dar a leer *Una historia del cine* a varios expertos extranjeros, y todos se mostraron de acuerdo conmigo. Henri Langlois, director de la Cinémathèque Française de París, era de la misma opinión.

En aquellos momentos (1946-1948) existía en Barcelona un cineclub interesante. Presentaba sus sesiones en el cine Astoria y en la Cúpula del Coliseum. Yo tenía entonces dieciséis años y en ellas pude conocer, por ejemplo, películas como *Die Niebelungen*, de Fritz Lang; *Das Wachsfigurenkabinétt*, de Paul Leni; *Der letzte Mann* y *Tartuffe*, de Murnau, que me impresionaron enormemente.

El cine mudo fue, por lo tanto, decisivo en mi formación, a pesar de que en 1946 ya pertenecía a la historia. A partir de ahí, empecé a darme cuenta de que el cine era algo más que un entretenimiento para pasar el rato. Comprendí que era una forma de arte.

Aquellas sesiones del cineclub de la Cúpula del Coliseum eran como un rito, algo casi religioso; las esperaba con verdadera emoción. Digamos, pues, que así fue mi verdadero comienzo en el mundo cinematográfico, mi toma de conciencia.

Cuba

Mi padre se había establecido en Cuba. Tan pronto le fue posible, nos pidió, a quienes nos quedamos en España, que nos reuniéramos con él. En 1948 tomé un barco hacia La Habana. Allí estudié Filosofía y Letras, en la universidad, más para agradar a la familia que por mi gusto, pues era el cine lo que me interesaba. Pero en La Habana no había cineclubs. No existía nada equivalente a los de Barcelona, ni tampoco revistas especializadas de cine, fuera de las publicaciones norteamericanas que se dirigían a los *fans*. A cambio, y paradójicamente, Cuba era en aquel momento un lugar privilegiado para ver cine. En primer lugar, no se conocía el doblaje, como en España: todas las películas se exhibían en versión original con subtítulos. En segundo lugar, como había mercado abierto, sin apenas controles estatales, las distribuidoras compraban toda clase de películas. Allí podía ver todas las producciones americanas, hasta las de serie B, que no llegaban a otros países fácilmente. También podía ver todo el cine mexicano y mucho cine español, argentino, francés e italiano. Se importaban alrededor de seiscientas o más películas al año, incluyendo títulos de la URSS, Alemania, Suecia, etc.

En aquella época, antes de la dictadura de Batista, la censura, en comparación con España y aun de Estados Unidos, era muy tolerante. Piénsese que fue La Habana y no Copenhague la primera ciudad del mundo en que se exhibió legalmente cine pornográfico. Por otra parte, en los programas dobles de las salas comerciales, se pasaban viejas películas como *Vampyr*, de Dreyer, que descubrí en un cine de barrio. La Habana era el paraíso del cinéfilo, pero un paraíso sin ninguna perspectiva crítica.

Conocí en Cuba a otros jóvenes como yo interesados en el cine, entre ellos Germán Puig, Guillermo Cabrera Infante, Tomás Gutiérrez Alea y Carlos Clarens. En 1948 se organizó el primer cineclub de La Habana, inaugurado con la proyección de *La Bête humaine*, de Renoir, seguida por *Alexander Nevsky*, de Eisenstein, etc., películas que encontrábamos en las distribuidoras locales. Después Henri Langlois empezó a enviarnos a través de Germán Puig, que había ido a París, copias en 16mm. de los clásicos del cine mudo. Alrededor de nuestro club se creó un núcleo de gente que empezó a interesarse seriamente por el cine. La iniciativa dio origen más tarde a otros cineclubs. Nosotros tuvimos el mérito, que no nos quitará nadie, de ser los primeros en Cuba y aun quizás de la América Latina. Las notas al programa estaban inspiradas en las de los cineclubs españoles, que yo poseía porque me seguía carteando con cineclubistas de ciudades españolas. Lógicamente, después de ver tanto cine, me vino el deseo de hacer cine yo también.

Esto, en Cuba, era por aquel entonces muy difícil. Fuera de los noticiarios sólo existía una producción comercial de poco valor y destinada a un público sin instrucción. Ese público, muy numeroso, mantenía una gran cantidad de salas de exhibición. Pero se carecía de toda actitud intelectual, a pesar de que el público era potencialmente bueno. El problema del cine de lengua española residía en que estaba dirigido casi exclusivamente a espectadores analfabetos, a quienes les era imposible leer los subtítulos de las películas extranjeras. El cine cubano estaba condenado a un nivel cultural muy bajo. Visto hoy con perspectiva, esto no significaba un obstáculo insuperable y tal vez hubiera sido interesante hacer un cine para ese público.

El caso es que las pequeñas empresas y los mediatizados sindicatos locales no nos veían con buenos ojos. No era fácil penetrar en aquel coto cerrado. Había existido un cine cubano interesante entre finales del mudo y principios del sonoro, pero en aquellos momentos, los seis o siete largometrajes que se realizaban en Cuba anualmente, eran sólo vulgares musicales o melodramas, en su mayoría coproducidos con México. Por eso nuestro interés se concentraba sobre todo en un cine independiente.

En 1949 tuvimos la oportunidad de adquirir una cámara de 8mm. y de hacer algunas películas amateurs con compañeros de la universidad. Con Gutiérrez Alea, rodé *Una confusión cotidiana* en 8mm, muda, inspirada en un relato de Kafka sobre dos personas que se buscan sin encontrarse nunca —"A" marcha al encuentro de "B", y cuando llega allí, "B" acaba de salir al encuentro de "A", etc.; una idea muy buena para aprender montaje, hecha de entradas y salidas constantes del cuadro, con acciones paralelas.

En aquella época no sabíamos iluminar. Utilizábamos una lámpara *photo-flood*, cuya luz enviábamos directamente sobre los intérpretes sin más refinamientos. Pero en cuanto a encuadre y a montaje, la película era interesante; por desgracia, la única copia se ha perdido. Todos quienes colaboraron en ella, se distinguieron después. Vicente Revuelta se convirtió, al introducir a Brecht, en el director del teatro más importante de Cuba. Julio Matas, quien interpretaba el otro personaje, llegó a ser también un gran actor, escritor y director de teatro. Gutiérrez Alea es el realizador cinematográfico más destacado del actual cine cubano. Éste fue uno de los pocos proyectos razonables de entre nuestras muchas películas en 8 y 16mm. inacabadas (por ejemplo, *La boticaria*, adaptada de Chejov y situada en la Rusia zarista). Eran a todas luces proyectos fuera de nuestras posibilidades, un poco como si quisiéramos hacer en 8mm. *Gone with the Wind* con vestuario y decorados pero sin presupuesto. Delirios adolescentes de grandeza. En lugar de contar cosas simples sobre lo que nos rodeaba, sobre la realidad cotidiana de una isla tropical como Cuba, lo que nos interesaba era el lejano y pálido reflejo del mundo artístico europeo. Estábamos intelectualmente colonizados. Por suerte terminamos por darnos cuenta de que era una batalla estéril.

Ya he dicho que en el cine cubano había una barrera entre la vieja guardia y los jóvenes, pero, aun cuando nos hubiesen dado la bienvenida, nos hubiera avergonzado trabajar con ellos. En aquella época las películas americanas no nos interesaban como modelo porque, además de ser nosotros "antiimperialistas", por nuestra inferior estructura industrial sabíamos que nunca podríamos hacer películas que se les parecieran. En cambio las películas neorrealistas italianas como *Roma, città aperta* y *Umberto D*, estrenadas en aquellos momentos, nos abrieron nuevas

perspectivas. Parecían modelos posibles a seguir; tal vez podríamos hacer películas como aquellas que descubrimos en La Habana con asombro. Esto ocurría en la década de los cincuenta. A partir del golpe de estado del dictador Batista, las cosas empezaron a hacerse más difíciles.

Roma: estudios en el Centro Sperimentale

Tomás Gutiérrez Alea primero, después Julio García Espinosa, marcharon al Centro Sperimentale di Cinematografía de Roma. Regresaron contando maravillas, seguramente para dar más brillo a su diploma.

Yo empecé yendo al Institute of Film Techniques del City College de Nueva York. Los cursos estaban dirigidos por Hans Richter, un cineasta exiliado del nazismo, gran campeón del cine de vanguardia experimental, pero se trataba de una escuela con medios muy reducidos, casi amateurs, con cámaras de 16mm. Los cursos eran interesantes pero no suficientes en la práctica.

En 1956 me decidí a ir yo también a Italia. No tardé mucho en decepcionarme. El Centro era el reverso de la medalla del City College de Nueva York y, a fin de cuentas, inferior. Los estudiantes hacían películas en 35mm. con decorados construidos en estudios de cine profesionales. Había mucho dinero, más que en el IDHEC de París, o en el City College de Nueva York, porque la escuela la había fundado el hijo de Mussolini a todo lujo y seguía funcionando así aún después de la caída del dictador. Pero los extranjeros no éramos más que oyentes, es decir, en teoría no teníamos derecho a nada que no fuera escuchar. Pero como cada uno de los estudiantes italianos tenía una beca y un crédito muy importante para su película de tesis, nosotros siempre nos asociábamos con algún italiano, que necesitara un extranjero más avispado: se entiende que como habíamos cruzado el Atlántico para venir, los estudiantes extranjeros éramos más entusiastas.

Todo cuanto nos enseñaban en el Centro Sperimentale, yo lo había aprendido ya por mí mismo gracias a mis lecturas y al cine amateur, tanto en lo que respecta a la teoría como al manejo de una cámara. La escuela me resultaba, pues, de escaso interés. Lo único nuevo para mí, en realidad, era aprender cómo se iluminaba una escena. Nos enseñaban todos las técnicas comunes de la iluminación: en una película de gangsters la luz "tenía" que ser contrastada; si era una película de misterio, la luz "tenía" que venir de abajo para proyectar sombras largas; si se trataba de una comedia ligera, todo "tenía" que ser muy luminoso. Nos enseñaban convenciones tales como que la luz que llamaban el *contralucetto* tenía que venir siempre por detrás de los personajes para "despegarlos" de los fondos. Las escuelas de cine, por lo general, no han cambiado: siguen enseñando técnicas comunes.

Puestas así las cosas, Luciano Tovoli —mi mejor amigo del grupo italiano—, el colombiano Guillermo Angulo, el argentino Manuel Puig, y yo nos rebelamos. Gracias al espíritu de contradicción que nos animaba, descubrimos que aprendíamos sólo técnicas anquilosadas. Los profesores del Centro, en su mayoría, eran profesionales fracasados que no habían logrado nada en el cine; había un profesor fijo para cada asignatura todo el año, al contrario del IDHEC de París, que dispone ahora de personalidades importantes, invitadas por un breve período.

Entre los docentes del Centro se contaban también viejos cineastas ya retirados y sin mucho entusiasmo. En resumen, la escuela fue una decepción. La política del Centro cambió años más tarde con la llegada de Rossellini. Pero en aquel momento sus tendencias eran muy conservadoras. Y el neorrealismo se hallaba ya en franca decadencia. Con todo, mi paso por el Centro Sperimentale quizás fue útil: como dice Rohmer en una de sus características *boutades*, las malas escuelas pueden ser positivas, porque una mala escuela —injusta, intolerante y anticuada— provoca reacciones, alumnos que se revelan con lo que, a la larga, una mala pedagogía puede también resultar una buena pedagogía.

Fue en el Centro donde aprendí a poner en tela de juicio las cosas, aprendí a decir "¡no!", "¿por qué?" o "yo voy a hacer lo contrario". Porque a alguien se le ocurrió un día resolver una escena particular con una iluminación especial y tuvo éxito, no por ello hay que respetar siempre el

modelo, hasta convertirlo en un estereotipo. De esta intuición partió un principio: cada vez que hago una película, me pregunto: “¿Cómo se rueda normalmente este tipo de escena? ¿Y si hiciéramos lo contrario?”.

Formación: Nueva York

Al terminar mis cursos en Roma, no conseguí trabajo en el cine italiano, muy cerrado a los técnicos extranjeros. Pero no quería volver a Cuba. Batista seguía en el poder, en La Habana la misma gente de la enclenque industria cinematográfica seguía haciendo las mismas películas que odiábamos. Volver a la España franquista también estaba descartado. Llegué a una situación económica difícil. Supe entonces de una plaza vacante de instructor de español en el Vassar College de Nueva York. Presenté mi candidatura y —algo inesperado— conseguí el trabajo, porque necesitaban a alguien que conociera los medios audiovisuales para el laboratorio de lenguas recién inaugurado. Así regresé a Estados Unidos. Al cabo de un tiempo, con mis ahorros de profesor compré una cámara Bolex de 16mm. y volví a rodar películas amateurs durante los fines de semana. En esta época realicé *58-59* sobre la víspera del Año Nuevo en Nueva York, los últimos diez minutos antes de la medianoche. Una gran multitud se reúne en el cruce de Times Square y la calle 42 para celebrar el fin de año. La gente espera y hay un *crescendo* en el montaje hasta que las agujas de los relojes marcan las doce. A todos les invade entonces una locura colectiva, empiezan a abrazarse, a gritar y a tocar silbatos, sonajas, trompetas.

Fue mi primera película completa, con sonido, con títulos de crédito y la palabra “Fin”.

Creo que este corto de 8 minutos significó mi única experiencia cinematográfica interesante en Nueva York. Hice también otras películas de “vanguardia”, muy pretenciosas que no vale la pena mencionar: sólo en el

sentido de ser experiencias que me hicieron comprender que no era ésa la vía a seguir. En cambio, *58-59* fue un golpe de suerte, la película que más me aportó, a pesar de que fue filmada en una media hora escasa y tuvo un montaje fácil. Sobre todo, fue mi primer éxito —pequeño éxito, claro— en cuanto el grupo de cine experimental de Nueva York se fijó en ella, la alabó y esto me dio ánimos. La película, por otra parte, no se parecía en nada a lo que nos habían enseñado en la escuela de cine de Italia, ni tampoco a la de Richter en Nueva York. La idea, similar a la del *Free Cinema* inglés, consistía en sorprender a las gentes sin que se dieran cuenta. Se trataba de un cine muy espontáneo, rodado cámara en mano, sin trípode, utilizando película negativa muy sensible, la Kodak 3X, entonces recién aparecida en el mercado.

Utilicé con preferencia el espacio que delimitaban las marquesinas de los cines, en donde había mucha luz, casi como en un estudio. Los objetivos eran también de mucha abertura, los Switar f1.4 de Bolex. En una palabra, aplicaba al cine la técnica ya conocida en la fotografía fija que los americanos denominaban *available light*, luz de ambiente, sin iluminación suplementaria, en las calles, de noche, con los neones, los anuncios luminosos, las vitrinas de las tiendas. Los viandantes aparecían así en silueta, recortados a veces sobre este fondo luminoso.

En aquel momento, 1958, era inusitado en el cine este tipo de trabajo en la calle con luz natural de noche. Pero hoy resulta una práctica corriente dejar los fondos con luces de neón "quemadas", sin "equilibrar", con los personajes casi en silueta. Basta recordar la gran cantidad de películas actuales que la han utilizado, desde *Midnight Cowboy* hasta *Taxi Driver*. Yo mismo volví a esta técnica en los planos de noche en la calle de *Ma mit chez Maud* y, más recientemente, en *L'Homme qui aimait les femmes*. No he seguido la moda, no he hecho sino continuar la experiencia de aquellos tiempos. Para mí, el hallazgo de filmar de noche en las calles sin ninguna luz de apoyo, tiene como origen esta pequeña película de juventud hecha en Nueva York.

Simultáneamente había trabado buena amistad con la cineasta experimental Maya Deren, una artista sin contaminación comercial alguna y que influyó mucho en mi carrera. En el mismo grupo de cine de Nueva

York, a contra corriente de Hollywood, conocí a Gideon Bachman, George Fenin y los hermanos Mekas. Publicaban la revista *Film Culture*, y en ella escribí mis primeros artículos. Supongo que, de haber decidido quedarme, hubiera llegado a ser uno de los cineastas *underground* de la escuela de Nueva York, dada mi afinidad con aquel movimiento que apenas comenzaba. Pero esto ocurría en 1959, el año del triunfo de Castro en Cuba, y decidí volver a La Habana. La revolución significaba una atracción irresistible.

Cuba: revolución

Hice mis primeras películas profesionales en la Cuba castrista. Rodé allí cerca de veinte documentales. El gobierno revolucionario había creado un departamento de producción cinematográfica, el ICAIC. La situación política era al principio confusa. La revolución no se había declarado todavía comunista, aunque de hecho las gentes que dirigían el ICAIC —Espinosa, Alea, Alfredo Guevara— eran casi todos de militancia marxista. No sé muy bien cómo, pero de alguna manera fui contratado como operador y director.

Mi antigua amistad con Gutiérrez Alea debió de pesar en la balanza; por otra parte, yo tenía un buen *dossier* político de doblemente exiliado, por antifranquista y por antibatistano. También contaba en mi favor el trabajo del viejo cineclub, los estudios de cine en Nueva York y Roma y la cámara Bolex que poseía, pues en aquellos primeros meses el material técnico del ICAIC era escaso, aún no habían llegado las grandes nacionalizaciones. Les enseñé mi corto de Nueva York, *58-59*, y les interesó. Tal vez consideraron que se trataba de algo nuevo. Además, el hecho de no tener protagonista, sino mostrar una multitud en un escenario único, lo convertía en un falso pequeño *Potemkin* de bolsillo, un ejemplo útil de cómo filmar masas en las manifestaciones. Gutiérrez Alea tomó la idea para su corto *Asamblea general*.

Empezaron a producirse películas de temas políticos y educativos, algo muy normal en un país que acaba de hacer una revolución: películas sobre la reforma agraria, sobre las realizaciones y proyectos del gobierno, proyectos de higiene, de agricultura, de educación. Filmábamos mucho en

el campo, poco en La Habana. Colaboré principalmente como operador con jóvenes directores que después se destacarían; por ejemplo, con Fausto Canel en *El tomate* y *Cooperativas agropecuarias*, con Manuel Octavio Gómez (que años más tarde realizaría *La primera carga al machete*) en *El agua*. Por trabajar, en el campo y en lugares en donde no había electricidad, había que ingeniárselas para filmar en el interior de los bohíos, las viviendas de los campesinos cubanos, sin ninguna iluminación artificial, porque era imposible llevar un grupo electrógeno. Se nos ocurrió entonces la idea de utilizar espejos, captando la luz solar del exterior, para reflejarla por la ventana hacia el interior y dirigida hacia el techo, desde donde rebotaba e iluminaba todo el lugar. Al ser los bohíos bastante oscuros, con los muros de color más bien pardos, teníamos que poner papel blanco para que reflejase una mayor cantidad de luz. Añadiré que ya por entonces los fotógrafos de alta costura recurrían a la luz reflejada por una sombrilla blanca puesta al revés. Yo estaba al corriente de estos sistemas, aunque todavía no se habían generalizado en el cine. Fueron técnicas que perfeccioné más tarde en Francia.

Dirigí también algunas películas cortas: *Ritmo de Cuba* y *Escuela rural*. Pero el ICAIC comenzaba ya a estar muy burocratizado y compartimentado. En cada película exigía que hubiese un director y un operador. No se tenía en cuenta que había fotografiado yo mismo mis películas de Nueva York, no se me permitía acumular las dos funciones, ni siquiera en películas documentales. Los operadores que me asignaron contra mi voluntad se pasaban el tiempo diciéndome: “No, esto no se puede hacer”, “Esto es imposible”, “Esto es técnicamente incorrecto”. Como yo sabía que era falso, me desesperaba. Comprendí entonces hasta qué punto los técnicos, los operadores, pueden frustrar las ideas de un realizador. Recordando aquella época, examino ahora detenidamente la idea visual más descabellada que me proponga un director, y le busco intensamente una solución antes de decretar “No se puede hacer”. Trabajar con el ICAIC me gustaba al principio, porque en líneas generales era entonces partidario de la revolución. Pero, con la repetición obligatoria de los mismos temas triunfalistas, empezaron a sobrarme algunas exigencias y ciertas sumisiones. En 1961 después de la frustrada invasión de Bahía Cochinos, la

industria cinematográfica cubana fue al fin totalmente nacionalizada y quedó prácticamente bajo el dominio de un solo hombre. Alfredo Guevara Yaldés (ninguna relación con el Che) controlaba personalmente la producción, la distribución, los cines, la importación de materias primas, los laboratorios e, incluso, la única revista cinematográfica. Al igual que Shumyatsky, el tristemente famoso ministro de cinematografía de Stalin, Guevara Valdés imponía su voluntad absoluta. Terminé por darme cuenta de que estaba trabajando no para el pueblo, como se pretendía, sino para un monopolio estatal, y que la autoridad de turno actúa como cualquier productor capitalista e impone sus caprichos de la misma manera y aun peor, sólo que recurriendo a pretextos falsamente sociales. En otras palabras, estábamos obligados a hacer películas de propaganda de manera permanente. El cine que hacíamos tenía para mí un interés muy limitado. Como mecanismo de compensación, empecé a rodar los fines de semana por mis propios medios, con colas sobrantes de película virgen, utilizando mi cámara Bolex, un cortometraje de carácter totalmente distinto.

Lo titulé *Gente en la playa* y no tenía ninguna línea argumentad era más bien un estudio de comportamientos, rodado cámara en mano en 16mm. y a escondidas en la mayor parte de las ocasiones. Se parecía en el planteamiento a mi película de Nueva York, pero con la diferencia de estar filmada casi siempre a pleno sol, en la playa popular y los cafetines que la circundaban. No había comentario hablado, sólo ruidos de ambiente reales y música típica cubana de *juke-box*.

No utilicé luz de compensación para las sombras. Muy a menudo las gentes se recortaban en silueta contra el mar deslumbrante. En los interiores de los bares me servía de la luz que llegaba reverberada de la playa. Si una persona estaba bailando, lo importante no era el rostro, que podía quedar en la sombra, sino el cuerpo a contraluz.

Deliberadamente quise trabajar con elementos en bruto. Había que romper con un mito: si no se añadía luz artificial, la imagen no podía ser buena. Me di cuenta de que lo fundamental era que hubiese suficiente luz. Y la luz natural no sólo era suficiente, sino mucho más bella. Con un diafragma de 1.4 trabajaba a veces a plena abertura. Por ejemplo, la película comienza dentro de un autobús en marcha lleno de gente que va a la playa.

Es un autobús popular cubano, repleto de hombres, mujeres, niños. No añadí ninguna luz. Las ventanas estaban sobreexpuestas, cosa que entonces no se hacía aún. A mí me gustaba que el exterior fuera "quemado". No voy a decir que inventé eso, porque los fotógrafos, que siempre fueron adelantados con respecto al cine, ya lo hacían. En todas las revistas de fotografía de la época, ya aparecía este efecto de la ventana sobreexpuesta.

Pero en aquel momento chocó, porque simultáneamente el ICAIC había hecho una película oficialista de largo metraje titulada *Cuba baila*, con una escena en un autobús, tan iluminada que había más luz dentro que fuera. Yo, que en aquella época era muy insolente, dije que querían imitar a Hollywood, y que estaban haciendo una iluminación falsa. A raíz de esto y de otras cosas, paradójicamente empezaron a decir que yo era un contrarrevolucionario. Por lo visto, aquellos largometrajes eran importantes, mientras que nuestros cortos habían nacido con menos derechos. Ni siquiera a título de experimentación se tenían muy en cuenta.

El ICAIC hizo venir de Italia a un viejo director de fotografía, para rodar las primeras películas de largo metraje. Declaré públicamente que aquello era absurdo. ¿Por qué razón el gobierno revolucionario tenía tan poca confianza en su propia gente? ¿Por qué eran tan colonizados mentalmente? Al actuar así, no nos permitían a nosotros demostrar nuestra capacidad. Pero ellos decían: "Tus ventanas están sobreexpuestas, no compensas". Resultaba curioso que los burócratas quisieran imponer a un cine revolucionario todas las técnicas comunes de la vieja fotografía de Hollywood. Si expongo esto en el presente libro, lo hago con la esperanza de que, si lo lee alguien en los países del tercer mundo, que tenga en cuenta que no conviene repetir todo cuanto se hace en los otros países, llamados avanzados.

Cuando *Gente en la playa* estaba en pleno montaje, para mi sorpresa intervinieron las autoridades con el fin de impedirme terminarla. La sala de montaje fue cerrada y pusieron dos milicianos armados en la puerta. Pero, por suerte, la burocracia es ineficiente también en la opresión y muy a menudo se descuida. Meses después me volvieron a entregar las llaves para la misma sala, pues tenía que montar un documental oficialista para la televisión. Al entrar, vi con sorpresa que mi negativo estaba todavía allí,

nadie lo había tocado. Así, discretamente, mientras terminaba el trabajo que me habían pedido, pude acabar el montaje de *Gente en la playa* y hasta sincronizar la banda sonora. Cambiándole el título por el de *Playa del pueblo*, conseguí disimularla, aprovechando la confusión burocrática, e incluso sacar copia en los laboratorios del ICAIC ante sus propias narices. Había transcurrido casi un año. La película fue prohibida a fin de cuentas porque *no* era política, porque se rodó al margen de la producción oficial.

Esto me hizo recapacitar. ¿Qué porvenir me esperaba en Cuba con un sectarismo político creciente? ¿No era yo también culpable al haber apoyado tan incondicionalmente en un principio un régimen que tan mal toleraba el espíritu independiente? Mi último trabajo en La Habana fue el de cronista de cine del semanario (nacionalizado) *Bohemia*. También allí tuve dificultades.

Defendí en sus páginas, imprudentemente, una película corta cubana titulada *P.M.*, una de las últimas, como la mía *Gente en la playa*, hechas al margen de la producción del ICAIC. Este hermoso e inofensivo cortometraje realizado por dos jóvenes de talento, Orlando Jiménez Leal y Sabá Carrera, fue prohibido y el propio Fidel Castro lo atacó personalmente en su famoso discurso *Palabras a los intelectuales*. Simultáneamente hubo una invasión de películas soviéticas y de los países satélites en las pantallas habaneras, reemplazando el vacío dejado por el cine americano. No fue bien visto que yo atacara algunas soviéticas y que defendiera, en cambio, el nuevo cine checo y polaco de entonces, que representaba una tendencia relativamente antiestalinista dentro del bloque de los países del Este. Al final del año, como era costumbre, la Asociación de Críticos Cinematográficos se reunió para designar las diez mejores películas de la temporada. La número uno *tenía* que ser la soviética, *Ballade o soldate*, de Chujrai; yo voté *Les quatre cents coups*, de Truffaut. Fui el único que se atrevió a discutir el premio. Al cabo de un tiempo, me despidieron de *Bohemia*. ¡Poco podía imaginar entonces, en 1961, que algunos años más tarde trabajaría con aquel director francés a quien tanto admiraba y por quien había luchado! Ésta ha sido una de las grandes sorpresas y compensaciones de mi carrera. Decidí marcharme de Cuba finalmente, al darme cuenta de que algo más grave terminaría por sucederme si me

quedaba. Con Guevara Valdés en contra, tenía cerradas todas las puertas en el cine cubano. Un tercer exilio parecía la única alternativa.

Francia

No quise volver a los Estados Unidos, para no verme envuelto en el mundo de los exiliados cubanos. Primero, porque no era totalmente cubano y, segundo, porque los exilios políticos habían terminado también por saturarme.

Me pregunté entonces en qué país iba a poder hacer algo. ¿Dónde me necesitaban? En 1959, primer año de la revolución, habían llegado a La Habana cuatro o cinco películas francesas de la *nouvelle vague*, entre ellas *Les Cousins, Les quatre cents coups, Ascenseur pour l'échafaud* e *Hiroshima mon amour*. Aquel cine me entusiasmó. He de aclarar que, en cambio, nunca había sentido mucha inclinación por el cine francés anterior a la *nouvelle vague*.

En el cineclub de La Habana, yo había tenido más bien una posición pro-americana, mientras que la mayoría de los cinefilos cubanos estaban más cerca del cine francés, que les parecía más "artístico". Por ejemplo, yo prefería mil veces más a Frank Capra que a René Clair. Pero la *nouvelle vague*, repito, me deslumbró. El cine americano que tanto me había apasionado antes, seguía muy alejado de mis posibilidades y en aquellos momentos atravesaba una crisis. He de decir, por otra parte, que yo había ya estado de joven en Hollywood en una escapada, de lavaplatos como es de rigor, y que había entrevisto lo inexpugnable que era el muro del cine americano.

Y de cualquier forma, el cine francés, antes o después de la *nouvelle vague*, es el único en el mundo, junto con el americano, que tiene una continuidad. No hay duda, Francia es tierra de cine, como España lo es de

pintura y Alemania de música y filosofía. No sólo el cine proyectado en pantalla se inventó en Francia, sino que no hay época sin películas francesas importantes. No ocurre lo mismo con el cine de los demás países. Italia ha conocido largos períodos casi yermos: Alemania, una llamarada brevísima que fue la del expresionismo. A España ni siquiera le ha llegado todavía su hora.

Los miembros de la *nouvelle vague* hacían cine que estaba de acuerdo con mis preferencias, porque a ellos también les gustaba el viejo cine americano, es decir, habían bebido de las mismas fuentes que yo. Tenía con ellos en común la herencia cineclubista, la práctica de la crítica cinematográfica y la adopción de técnicas a contra corriente con las admitidas hasta entonces como profesionales.

Sentí que lo que ellos hacían, algo tenía que ver con lo que había hecho yo en Cuba, y se me ocurrió la idea de que en el cine francés podía haber un lugar para mí. Idea que, ahora me doy cuenta, era descabellada, a pesar de que (sólo por casualidad) se realizó. Así fui a París y durante cerca de tres años estuve sobreviviendo como tardío y falso estudiante con una simple inscripción en una facultad, lo que me permitía tener una habitación casi gratuita en la ciudad universitaria, dando paralelamente clases de español, haciendo todo tipo de trabajos y temiendo que nunca más volvería a hacer cine.

Las únicas personas del ambiente cinematográfico parisino que conocía, eran Henri Langlois y Mary Meerson de la Cinémathèque, gracias a nuestra vieja relación del cineclub de La Habana. Les llevé una copia de *Gente en la playa*, que había podido sacar a escondidas de Cuba y se hizo una proyección privada en las oficinas de la rue de Courcelles.

Mary Meerson decretó: "Esto es *cinéma-vérité*". Como yo no conocía el *cinéma-vérité*, se ve que lo habíamos descubierto también en Cuba, la cosa estaba en el aire. El cine directo, como se le llamó después, se estaba practicando a la vez en varios países. Mary Meerson llamó inmediatamente por teléfono a Jean Rouch, gran impulsor de esta escuela.

¡Afortunadamente en aquel momento Rouch no estaba en África! Le gustó mi película, la seleccionó para las sesiones del Museo del Hombre y me hizo invitar al Festival dei Popoli, reseña de cine etnográfico en

Florencia, Italia. Creí que había llegado mi hora. Volví a París, tras el festival, pensando que trabajaría de nuevo en el cine, pero nada sucedió, nadie me ofreció una película. Sobreviví, volviendo a dar clases de español y haciéndome invitar a otros festivales de cine.

Con *Gente en la playa* recorrí varias ciudades europeas, Londres, Oberhausen, Evreux, Barcelona. Conocer las fechas y la organización de los innumerables festivales y congresos cinematográficos que se celebran por el mundo, permite vivir y pasearse más o menos gratuitamente durante largas temporadas. Practiqué así un poco lo que Jean Rouch llama "la mendicidad internacional".

De esta manera fui invitado también a un encuentro organizado por la ORTF en Lyon sobre los nuevos procedimientos de cine directo. Surgió entonces el prototipo de la cámara ligera portátil, Coutant-Eclair 16mm, auto-silenciosa, sin *blimp*, que permitía el rodaje a mano con sonido directo. Y también los equipos miniaturizados portátiles de sonido, Nagra, Perfectone, etc. … Aquel encuentro fue muy enriquecedor para mí, porque pude cambiar impresiones con los invitados de todas partes del mundo, que tenían el mismo interés en las técnicas de cine directo; allí se encontraban los americanos Leacock, Pennebaker y Maysles, los franceses Rouch y Chris Marker, los canadienses Jutra y Michel Brault, el italiano Mario Ruspoli.

Las ideas que en embrión ya tenía en Cuba con *Gente en la playa*, se desarrollaron y evolucionaron a partir de este momento, sobre todo con las largas conversaciones que mantuve con Rouch, a quien debo muchísimo. Así racionalicé y decanté mis ideas sobre la iluminación, sobre el encuadre, sobre el sonido, de forma positiva, cuando hasta entonces mi pensamiento cinematográfico se había regido por intuiciones confusas y sólo como reacción a lo viejo, una postura meramente negativa.

Antes yo sabía lo que no me gustaba, pero ignoraba lo que podía hacer para oponerme a lo antiguo. Fueron tres años de conversaciones teóricas con Rouch, con Maysles, que venía a veces a París. Este período coincidió con mis tres años sin trabajo cinematográfico. Ahora me doy cuenta de que, si bien fue un momento triste, difícil y depresivo, resultó útil, porque de haberme puesto a trabajar inmediatamente… El trabajo es lo que cuenta,

claro está, pero de vez en cuando conviene hacer un examen de conciencia y analizar y ver las películas propias y las hechas por otros. Porque el trabajo también tiene el riesgo de la rutina. Por eso considero un poco peligroso comenzar a trabajar demasiado joven, o por lo menos ganar dinero en el cine prematuramente. En estos tres años vi mucho cine, hablé mucho de cine, reflexioné, pero con amargura, porque pensaba que jamás volvería a tener en la mano una cámara, porque no veía posibilidad alguna de entrar en el cine francés.

Y en 1964, cuando ya estaba desalentado y a punto de abandonar mis aspiraciones cinematográficas, conocí a Eric Rohmer y Barbet Schroeder. *Paris vu par…* fue la película que me sirvió para introducirme y darme a conocer en el cine francés. El trabajo de cámara había sido siempre para mí un medio calculado de llegar a la realización; nunca pretendí, en realidad, hacer carrera como director de fotografía. Obligado además en París a ganarme la vida, me ofrecí como operador, pues como técnico es más fácil introducirse. El medio para llegar al fin se convirtió después en el fin mismo y terminé apasionándome por el oficio.

El encuentro con Eric Rohmer fue fortuito. Casi por casualidad estaba yo viendo el rodaje de *París vu par…* El director de fotografía que rodaba el *sketch* de Rohmer, se peleó con él y abandonó repentinamente el trabajo. Barbet Schroeder, el productor no podía conseguir al instante un sustituto. Entonces les dije: “Yo soy operador”. Como no tenían otra alternativa, me probaron por un día solamente. Después, cuando visionaron el copión, les gustó lo que había hecho y terminé la película. Un golpe de suerte que se da sólo una vez, en la vida de una persona.

La Televisión Escolar

Simultáneamente con mi trabajo en *Paris vu par…*, empecé a rodar algunos cortos documentales para la Televisión.

Rohmer trabajaba entonces para la Televisión Escolar. Como conocía mi mala situación económica y quería ayudarme, me presentó a sus administradores. Les proyectamos *Gente en la playa*. Les gustó y me pidieron que les hiciera algo en el mismo estilo sobre un jardín de juego para niños. Así realicé *Jardín public*, que dirigí y fotografié con sonido directo. En total realicé alrededor de veinticinco documentales para la Televisión Escolar de 1964 a 1967. Algunos de ellos no me disgustan. Eran trabajos honestos, no dirigidos a grandes públicos, documentales educativos, hechos por razones muy precisas. Fueron muy útiles para mí. Experimenté técnicas de cámara que usé después en largometrajes.

En Cuba trabajaba en el documental-reportaje con medios muy rudimentarios. Con la Bolex los planos no podían durar más de *2.2* segundos, el tiempo máximo de duración de la cuerda, mientras que en Francia utilizaba la cámara Eclair 16mm. con motor alimentado por baterías de larga duración. En Cuba reconstruía el sonido de ambiente no sincrónico, mientras que en Francia descubría la maravilla del sonido directo registrado simultáneamente con el Nagra portátil.

Estos cortometrajes para la Televisión Escolar significaron mis primeros ensayos serios. Al ser en blanco y negro, podía utilizar las nuevas emulsiones Doble X 250 ASA y 4X 400 ASA, que aparecieron en aquella época. Entonces volví a las técnicas intuidas en Cuba de la luz reflejada y natural.

En estas películas llevé al extremo los postulados de la utilización de la luz natural. En *La Journée d'un savant*, había en el laboratorio de física osciloscopios que emitían luces muy débiles, pero interesantes. De haber iluminado el lugar, mis luces hubieran dominado las otras existentes y el efecto habría desaparecido. Para obtener más luminosidad filmé entonces a 8 imágenes por segundo en lugar de a 24 y pedí a los personajes que se movieran lentamente, al objeto de restituir la velocidad del movimiento humano que se obtiene a 24 imágenes por segundo. Esta técnica, poco ortodoxa, pude emplearla excepcionalmente más tarde con éxito en breves secuencias en largometrajes (*Days of Heaven*).

En esta misma serie *La Journée de…* hice *La Journée d'un médecin, La Journée d'une vendeuse*. También hice *La Gare*, sobre la organización y la vida de una estación ferroviaria; siete cortometrajes destinados a la enseñanza del inglés, *Holiday in London Town*, un par de documentales sobre la arqueología griega, y otro par sobre la Edad Media. Todo esto me sirvió para ejercitarme en trabajar de manera muy libre, con material ligero, aprovechando la belleza natural de la luz y de las cosas y procurando trasladarlas al cine tal como son, sin afeites. A causa de la variedad de los temas y de la cantidad de película impresionada, se presentaron innumerables problemas a resolver, que aumentaron mi experiencia en el largometraje. Por ejemplo, en las emisiones de historia sobre la Edad Media y sobre la Grecia clásica, pude comprobar que el arte griego no tolera los objetivos de gran angular, las deformaciones ópticas, seguramente a causa del sentido helénico de la medida y del equilibrio. En cambio, el gótico no sólo acepta las deformaciones del gran angular, sino que las agradece; parece como si los arquitectos de las catedrales hubiesen visto las cosas en gran angular, inspirados por su deseo de llegar verticalmente al cielo.

En *En Corsé* había en la Plaza de Ajaccio la gran hoguera de San Juan. Como años más tarde en *Days of Heaven*, filmé, de hecho, los primeros planos de los protagonistas iluminados por las llamaradas, sin ningún otro apoyo de luz eléctrica y utilizando objetivos de gran abertura y forzando el revelado.

En algunas de estas películas, como las que había hecho en Cuba, los efectos que buscaba no siempre eran logrados. A veces me equivocaba

totalmente. Pero es importante equivocarse, tener fracasos cuando no pesan demasiado en una carrera. Es la ventaja de poder cometer errores impunemente en trabajos casi anónimos. En resumen, fue en la Televisión Escolar francesa, en el período que va de 1965 a 1967, donde adquirí esto que se llama “oficio”.

VIDA PROFESIONAL

Paris vu par…

Eric Rohmer, Jean Rouch, Jean Douchet, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, Jean-Daniel Pollet - 1964

Paris vu par… fue una película compuesta de *6 sketches*, dirigido cada uno por un realizador diferente de la *nouvelle vague*. Cada *sketch* transcurría en un barrio distinto de París "visto" con una óptica diferente. El rodaje duró bastantes meses, pues se trabajaba de una manera sincopada, sólo los fines de semana y según las disponibilidades de tiempo de cada cual. Fue Barbet Schroeder el inspirador y productor de este original proyecto.

En esta película, hecha en cooperativa, nadie cobraba. Para encontrar un operador que no cobrase, no podían hilar muy fino.

Y yo, prácticamente desconocido, con los documentos de emigración todavía pendientes, sin permisos legales de trabajo, les resolvía la papeleta a las mil maravillas.

Terminé el *sketch* de Rohmer *Place de l'Etoile* y rodé completamente el de Jean Douchet, *Saint-Germain-des-Prés*. Pero trabajé también en casi todos los demás, con Godard, Chabrol, Pollet, rodando, terminada la filmación propiamente dicha, planos que faltaban y aun secuencias enteras. Tuve una intervención muy directa en toda la película, pero por problemas de tipo legal no pude firmarla.

París vu par… se rodó en 16mm. y luego se amplió a 35mm…, porque aquel momento era el de la gran explosión del *cinéma-vérité*, del "cinema

directo", y creímos que se podía hacer cine profesional en 16mm. Quisimos aportar las técnicas del 16mm. del documental a un cine de ficción. Esto era posible gracias a la nueva y entonces revolucionaria cámara Eclair-Coutant 16, portátil y totalmente insonorizada.

Aunque la experiencia fue muy interesante, nos convencimos finalmente de que no era el ideal, porque el resultado técnico dejaba bastante que desear. En la proyección se notaba mucho más grano, que algunas gentes admiraron por cuanto daba un aire distinto al cine que se hacía en aquellos momentos. Pero la película hubiera podido tener el mismo aire espontáneo, y ser mil veces mejor, si la hubiésemos hecho en 35mm.

Sólo un *sketch*, el de Jean Rouch, explotaba de verdad las posibilidades del 16mm, y no se hubiera podido rodar en 35mm. El *sketch* se compone de dos únicos planos sin cortes rodados cámara en mano, siguiendo a los actores de habitación en habitación en un apartamento, después en el ascensor y luego por la calle, y con sonido directo.

Barbet Schroeder, el animador de aquel proyecto, reconoció finalmente que el 16mm. era en realidad una actitud, un estado de espíritu. Sólo más tarde nos dimos cuenta de que habíamos confundido el formato con la actitud. El problema no estaba en la utilización del 16mm. o el 35mm, sino en la manera cómo se veían las cosas.

Se llevaba muy poco equipo, pero la realidad es que en 35 puede llevarse exactamente el mismo, o menos, porque las emulsiones de 35 eran más sensibles y hacía falta menos luz. En *La Collectionneuse* trabajamos con menos luz que en *París vu par…*, y estaba rodada en 35. La sensibilidad de las emulsiones del 16mm. de entonces era de 16 ASA. Había por lo tanto que falsear la luz, había que iluminar demasiado, un contrasentido: si se prefería el 16mm, es porque se suponía que se podía obtener una mayor naturalidad, un mayor realismo. Aun ahora en que las emulsiones 16mm. han hecho progresos y aumentado en sensibilidad, todavía es necesario iluminar en exceso para alcanzar un "buen" diafragma, condición indispensable para obtener imágenes nítidas en una posterior ampliación a 35.

En fin, defendimos el 16mm, el cine indigente, en contra del 35mm, un poco como lo cuenta Esopo en la fábula de la zorra, que quiere comer uvas

de una parra y como no las alcanza, dice que están verdes. En el fondo, hacíamos un cine a la medida de nuestras posibilidades y tratábamos de encontrarle justificaciones teóricas a posteriori. Pronto nos pasamos al enemigo. Terminé dándome cuenta de que había defendido, como tantas otras veces, una causa que no lo merecía. Entonces, y esperando nuevas evoluciones técnicas, dejé el 16mm. sólo para el reportaje. Por otra parte, la calidad del 16 en la pantalla no depende tanto de una calidad inferior intrínseca de formato como de proyecciones defectuosas. Por esto es indispensable la ampliación a 35mm. Pero, sea como fuere, *París vu par*… fue para todos nosotros una experiencia extraordinaria, un banco de ensayo y experimentación indispensable. Para mí lo más importante es que había podido asomarme por fin, aunque fuera por una rendija, al cine francés.

La Collectionneuse

Eric Rohmer - 1966

La Collectionneuse es quizás mi película más querida, porque es mi primer largometraje y desarrollé en ella ideas que solamente había esbozado en el cortometraje. *La Collectionneuse* tiene para mí el valor de un manifiesto. En forma embrionaria estaba ya todo cuanto haría más tarde. Llamó la atención su estilo fotográfico, que se apartaba de lo que anteriormente se había visto en color en el cine profesional. Esto fue así, en parte, por la falta de medios. Tenía que tener ese estilo natural se quisiera o no, porque sólo disponíamos de cinco *photo-floods*; Rohmer, Barbet Schroeder, Alfred de Graaff y yo, eléctricos improvisados, colocábamos las pocas luces que teníamos o filmábamos las cosas tal como eran. Carecíamos de presupuesto para hacerlo de otra forma, pero, al mismo tiempo, no era sólo una concesión económica, estábamos de acuerdo que era mejor trabajar así. Para ahorrar también, vivíamos todos en la misma casa en que filmábamos en Saint-Tropez. Fue una aventura completa. Hacía tiempo que Rohmer deseaba filmar esta historia, la cuarta de la serie de sus *Contes moraux*, pero no encontraba productor. Entonces, un grupo de gente, encabezados por Barbet Schroeder y entre los que me encontraba yo, decidimos hacer la película según fórmulas cooperativas. La necesidad de ahorrar material nos obligó a hacer tales equilibrios, que de hecho inauguramos nuevos sistemas. Normalmente, rodamos una toma nada más de cada plano, y para conseguirlo Rohmer hacía ensayar minuciosamente a

los actores, hasta estar seguro antes de decir “motor”. De esta manera, conseguimos rodar en una proporción de 1:1/2 el metraje total de la película. Un verdadero récord (claro que hay actores que rechazan este sistema. Más adelante Jean-Louis Trintignant, por ejemplo, en *Ma nuit chez Maud*, se resistiría a ensayar demasiadas veces. Sentía que le restaba espontaneidad a su trabajo).

Rohmer, en los campos-contracampos, en lugar de hacer toda la toma sobre un personaje, luego sobre otro, como se hace generalmente para luego alternarlos en el montaje final, no tomaba más que lo esencial —el que habla, el que escucha—, de modo que no tenía nunca doble en el montaje, que estaba así ya previsto de antemano. Para *La Collectionneuse* se filmaron sólo cinco mil metros de negativo. En los laboratorios creían que se trataba de un cortometraje. En ese terreno, Rohmer se parece a Buñuel, quien no concibe cada escena más que de una manera, pero pensándola mucho antes de lanzarse.

Al principio queríamos rodar la película en 16mm, pero después de muchas discusiones, decidimos hacerla en 35, y creo que acertamos, porque ninguno de sus matices atmosféricos se hubieran podido lograr en 16mm. En general, la gente que se pasa al 35 cambia de métodos. Con Rohmer, por el contrario, pensamos que era posible rodar *La Collectionneuse* como si se hubiese realizado en 16. Creo que es precisamente esta concepción del 16 lo que compensa en 35. Los efectos se degradan en el formato reducido y sólo en el 35mm. color existían las posibilidades del Eastman negativo, cuya mayor sensibilidad permitía llegar muy lejos en el terreno de la iluminación, lo que equivale a decir también en el sentido de su mayor economía de medios.

Pensé que una cámara 35mm. portátil sin *blimp*, la Cameflex de Éclair, no era mucho más pesada que una de 16mm. insonorizada, y si además íbamos a doblar, no había razón alguna para utilizar la Eclair-Coutant 16mm. Si sólo hacíamos una toma por plano, nos resultaría más caro, ya que de haberse hecho en 16mm, de todos modos había que hacerla ampliar más tarde a 35, lo cual también cuesta dinero. Creo que la dificultad provocó a Rohmer, le gustó la idea de que no tuviéramos suficiente película;

la preparación rigurosa, el ahorro de materiales y energías forma parte de sus principios ecológicos.

Con grandes presupuestos los cineastas tienen tendencia a iluminar demasiado, tienen la posibilidad de hacerlo y la tentación es muy grande. Un presupuesto pequeño impide que el director de fotografía se abandone a la facilidad, debe trabajar rápido y encontrar soluciones simples; lo que impide también que la foto sea demasiado trabajada y amanerada. Ésta es la trampa en la que a veces caen quienes disponen de tiempo para estrujarse el cerebro en una producción grande. Aquí el plan de rodaje fue de cinco semanas. En los exteriores de *La Collectionneuse*, Rohmer tuvo una idea práctica, que como todas las ideas prácticas terminan por ser estéticas; evitar que los personajes estuvieran bajo el sol mientras hablaran. En las películas de Rohmer las escenas son muy largas, la gente habla mucho tiempo, generalmente en un mismo sitio. Entonces, si se filma bajo el sol, se está muy limitado, porque como el sol se desplaza, la luz cambia de lado a medida que avanzan las horas del rodaje en el día. Si el tiempo real de una escena en la pantalla es de diez minutos, aparece como una falta que el sol haya cambiado de dirección en este breve tiempo. Hay que interrumpir el rodaje y filmar al día siguiente la misma escena a la misma hora para obtener, paradójicamente, una impresión de continuidad. Otro procedimiento consiste en colocar un arco en sustitución de la luz solar, de manera que la luz venga del mismo lugar que al principio. Pero la luz de arco es muy artificiosa, y además resulta que se tienen dos soles en la escena, el artificial y el verdadero, en direcciones contradictorias. Naturalmente, se puede tapar el sol verdadero con un panel, con lo cual terminan complicándose más las cosas. Entonces —y esto respeta también el realismo, porque la gente raramente se pone a hablar al sol, a no ser que esté en la playa—, vino la idea de que los intérpretes se encontraran a la sombra de un árbol, de un árbol bastante frondoso. Si se estudia el movimiento del sol, se da uno cuenta de que hay un lugar que casi siempre está en sombra, y es en ese lugar donde se puede rodar la escena durante todo el día con tranquilidad.

En *La Collectionneuse* practiqué la fotografía sin apenas iluminación artificial. El propósito era ahorrar equipos eléctricos, pero con esto

conseguimos además imágenes de considerable naturalidad. Algunas escenas se filmaron muy tarde, cuando ya casi no había luz, porque el sol se había ocultado, a pesar de que en aquel momento las emulsiones Kodak (5251) eran menos sensibles que ahora; tenían 50 ASA (aunque eran muy hermosas, por cierto). Algunas escenas de noche —como en la que Patrick (Patrick Bauchau) se despierta, porque la Coleccionista (Haydée Politoff) hace mucho ruido, y enciende la luz, que es una lamparita roja detrás de la cama— se rodaron sin añadir nada. Son escenas que ahora resultan corrientes, pero en aquel momento eran atrevidas. Ahí, a plena abertura de diafragma, me di cuenta de que la película era más sensible y de que tenía más latitud de lo que los folletos de Kodak indican; es decir, aun cuando el fotómetro dicte que ya no hay bastante luz, la película todavía se impresiona. Fueron precisamente esas escenas las mejores, fotográficamente, de la película. Era un poco la falta de experiencia lo que me dio el atrevimiento para hacerlas, porque yo no había sido nunca ayudante de nadie, no me habían infundido el miedo a fallar que acompaña al profesionalismo.

Tuve otros problemas. Había escenas de dominante naranja muy fuerte, porque transcurrían al atardecer; en el talonaje de la película en el laboratorio (era mi primer talonaje serio), el técnico no me comprendía, quería corregir los colores, quería sustraer el rojo (en ese tiempo las dominantes rojas no se usaban, decían que los rostros iban a parecer como tomates). Era imposible discutir con él, así que tuve que actuar de manera autoritaria. Sucedió que la película gustó, ganó varios premios, se habló de ella. Las tonalidades cálidas se pusieron más tarde de moda. Antes los laboratorios, porque yo era desconocido, no me tomaban en serio; a partir de aquel momento empezaron a cambiar las cosas. Éste es uno de los problemas de los cineastas que comienzan y es que hay que luchar con los técnicos, que siempre rechazan innovaciones estéticas, y que en cambio obedecen ciegamente las reglas fijadas en los manuales.

Recordando aquellos procedimientos que había utilizado en Cuba en los cortos, introduje en Francia la iluminación por espejos. Mi innovación fue la de combinar este sistema con el de Coutard. Éste enviaba las *photo-floods* contra el techo, para que la luz rebotara y diera una iluminación sin sombras

marcadas. En la iluminación con proyectores de estudio, se ve que la luz procede de unos rayos perfectamente delimitados, se ven las sombras muy recortadas. En la realidad, este tipo de iluminación existe solamente en espectáculos teatrales o en vitrinas publicitarias, pero nunca en una casa y mucho menos con luz de día. Y el estilo de iluminación de Coutard, que me gustaba mucho y que ya había sido utilizado por fotógrafos como Cartier-Bresson y por algunos operadores italianos como G. R. Aldo y Gianni di Venanzo, podía conseguirse mejor con espejos. En vez de enviar el haz luminoso de los espejos sobre los actores, lo dirigía hacia el techo o un muro blanco, produciéndose así una luz por reverberación muy suave que creaba un efecto muy real.

Esto todavía ofrece mayor interés en la fotografía en color, a causa de las tonalidades que adquiere la luz solar, y que se pueden inclinar hacia el azul (tonos fríos) o hacia el rojo (tonos calientes). Se supone que al mediodía la luz solar tiene todos los colores equilibrados en el espectro, lo que en términos de fotografía se llama una temperatura de color normal. La luz eléctrica tiene dominantes rojas, y en los primeros experimentos de cine en color (en el blanco y negro no existía ese problema), se vio que cuando se iluminaba con lámparas eléctricas la gente salía rojiza. (Lo mismo sucede si se rueda una película al atardecer, porque a esas horas el sol tiene una dominante roja que el ojo humano no percibe totalmente porque efectúa una corrección. Pero la película no tiene esta capacidad de adaptación). Por ello los fabricantes han hecho lámparas de luz más parecida a la del espectro solar, corregidas con filtro azul y con las que teóricamente se puede iluminar el rostro de los actores en el interior de día. Pero en la práctica siempre hay una dominante. Con el uso las lámparas amarillean y por ello, en muchas películas en color, la piel de los actores —donde se acusan más las distorsiones— tiene tonalidades artificiosas. La ventaja con relación a la electricidad es que la luz solar indirecta obtenida con los espejos es muy potente y permite un buen diafragma y, sobre todo, tiene exactamente la misma naturaleza que la luz del exterior. Así, el equilibrio de tonalidades entre la luz exterior y la interior es más justo, la luz reflejada es de la misma calidad que la otra que se ve por las ventanas.

Otra ventaja suplementaria y no despreciable de la iluminación por espejos: hay menos calor que con la iluminación eléctrica, los actores —y los técnicos— no se sienten molestos físicamente y trabajan agradablemente.

Como yo no era realmente un profesional, creo que descubrí este procedimiento sobre todo gracias a la ignorancia que a veces estimula la audacia. Utilicé espejos completamente ordinarios, una estrategia sólo posible, naturalmente, en verano y en lugares de mucho sol como Saint-Tropez, en casas que se encuentren a ras de suelo o que tengan una terraza en la que se puedan situar los espejos. En películas como *Domicile conjugal* por ejemplo, rodada en invierno, en París, y en una casa de apartamentos de cinco pisos, no se podía utilizar más que luz eléctrica. Pero siempre que puedo, cuando trabajo en el campo, utilizo los espejos. Claro, no es un procedimiento sin inconvenientes, porque como el sol se mueve de continuo, la mancha solar reflejada en el techo se desplaza y, por consiguiente, hay que ocuparse de los espejos y cambiarlos de emplazamiento para que la luz rebote bien y en el ángulo conveniente. Todos los eléctricos se quejan de este sistema, porque les parece mucho más cómodo enchufar un equipo eléctrico que permanece siempre igual una vez que se ha establecido la iluminación. Desde su punto de vista tienen razón.

En las películas de Rohmer la imagen es muy funcional. A menudo yo le convenzo de algo, pero siempre ha de ser con su acuerdo, no se ha de hacer nada sin que él lo sepa, en contraste con otros directores que dan carta blanca y ni siquiera desean mirar por el visor. Ante todo, en las películas de Rohmer se ve a la gente realmente. El criterio es que si la imagen los muestra con sencillez y tan próximos a la realidad como sea posible, las personas serán interesantes.

Así mantuve la imagen muy simple, sin trucos. Incluso nos negamos al maquillaje, excepto en las mujeres que se maquillan en la vida real. De esta manera se tiene la impresión de que las cosas se ven como son, uno cree en los personajes, ya casi no son de ficción.

Elijo las focales de los objetivos de acuerdo con el director.

He tenido la suerte de trabajar casi siempre con realizadores que tienen ideas parecidas a las mías. Con Rohmer nunca tengo que utilizar focales

demasiado largas o cortas, siempre nos hemos conformado con las comprendidas entre los 25 y los 75mm. En general utilizamos sobre todo el 50mm. que, como es sabido, es el que más se acerca a las proporciones de la visión humana. Mis tres objetivos de base fueron los de 50, 32 y 75mm. También utilizamos un *zoom* aunque con prudencia. Más adelante lo eliminaríamos totalmente en las siguientes películas. Como no teníamos *travelling*, se hicieron algunos en automóvil; para los demás movimientos, pocos, el *zoom* resultó un sustituto eficaz.

En fin, la mayoría de las técnicas que he utilizado después estaban ya aquí: servirme de la luz de ambiente, dejar las cosas tal como son sin retocarlas demasiado, tratar de buscar la variedad entre todas las secuencias, diferenciar el día, el atardecer y la noche con cambios de tonalidades.

Tras el montaje de la copia de trabajo, muda y positivada provisionalmente en blanco y negro para ahorrar, un productor conocido se interesó por la película y puso el resto del dinero para la sonorización y el tiraje de las copias en color. A pesar de un presupuesto ínfimo, el resultado fue mejor del que se esperaba, porque si bien pensábamos que *La Collectionneuse* sólo iba a interesar a minorías, encontró un público amplio. De hecho, *La Collectionneuse* fue un éxito. Se mantuvo en la cartelera del Gítle-Coeur de París durante nueve meses. En el festival de Berlín ganó el Oso de Plata. Barbet Schroeder y Rohmer se afianzaban también como productores independientes. Los críticos empezaron a fijarse en mi trabajo.

La collectionneuse

The Wild Racers

Daniel Haller, Roger Corman - 1967

Mi segunda película fue *The Wild Racers*, una producción americana rodada en Europa, que dirigió Daniel Haller. Yo era el director de fotografía, pero el operador de cámara, Daniel Lacambre, trabajó tanto que hubiera sido injusto por mi parte figurar solo en los créditos, así que pedí que pusieran a Lacambre al mismo nivel que a mí. Rodamos en Francia, Inglaterra, Holanda, España, cuatro países en cinco semanas, filmando sin parar. Era excitante desplazarse todo el tiempo como nómadas.

Los copiones eran interesantes, pero la película me parece que fue mal montada. Quizás Haller se dejó influir esta vez, por Lelouch y aun Resnais, con pretensiones intelectuales fuera de lugar, el peor tipo de actitud para una película "B" como ésta. Fue sin duda un experimento para Haller, quien se destacaría más tarde en películas más logradas.

Roger Corman la produjo. No sé si no le gustó o quiso deshacerse de ella, porque tenía que hacer otras cosas, pero la revendió e incluso hizo desaparecer su nombre de los créditos. Fue, no ya el productor, sino también el director de aproximadamente un tercio de la película. Al haber dos operadores, mientras Haller filmaba unas escenas con Lacambre, él hacía otras conmigo o viceversa. Corman es un personaje fabuloso, es como una dínamo rebosante de energía. Era fantástico verle organizar un gran accidente de coche en cinco minutos, lanzar cosas dentro y fuera del encuadre, hacer algo sangriento y terrible con montones de "catsup".

Aprendimos enormemente de él, técnicas de producción, trabajo rápido, saber que consumir mucho tiempo en una escena, no significa que sea necesariamente mejor. Rohmer también aprendió de Corman indirectamente, porque yo hice de transmisor en este caso.

Corman es un independiente, considerado como el "rey de las películas de serie 'B'", es decir, las películas comerciales de presupuesto limitado que servían de complemento de programa. En su carrera ha hecho cerca de cien como director y consiguió la atención de la crítica, especialmente con sus versiones de Edgar Allan Poe. En cierto modo se le podría considerar un Simenon del cine por la abundancia y la falta de pretensión de una obra que, a pesar de todo, manifiesta cualidades notabilísimas.

Ya he dicho que en esta película tenía un cameraman que a veces hacía el encuadre. No estoy de acuerdo con esta división del trabajo. Sobre todo ahora en que la iluminación se simplifica, el director de fotografía tiene menos que hacer. A menudo lo único que debe decir es "rueden tal como está". Su trabajo consiste, quizás, en impedir la iluminación. Entonces ¿qué queda? A veces casi nada, por eso a mí me interesa hacer el encuadre. Ahora, en esta película, como se hacía muy deprisa, a veces, mientras yo iluminaba, el otro ya estaba rodando una nueva escena; resultaba justificado hasta cierto punto, pues, el empleo del operador de cámara.

Los directores de fotografía que no quieren tomar la cámara, es porque les resulta más cómodo. Se llega por la mañana, se ilumina, y ya está; ¡estupendo! Pero no hay duda de que quien lleva la cámara sabe qué fotografía está obteniendo, mientras que el otro no.

Para mí el encuadre es algo indefinible que no se puede transmitir. Se le puede indicar al operador de cámara la mecánica del movimiento con puntos de referencia, pero ¡entre eso y el detalle!… Todo consiste en un milímetro más a la derecha o a la izquierda. Aunque se le haya explicado minuciosamente, nunca queda exactamente como se pensaba. Cuando se ilumina sin mirar la escena dentro del encuadre, hay un elemento de distracción, porque se tiene alrededor a toda la gente del equipo, y otros elementos del decorado; entonces no se percibe bien el equilibrio de la luz. Así pues, una parte del encuadre puede "pesar" luminosamente más que la otra. Yo todavía no entiendo cómo se puede evaluar bien todo eso, si no se

encuadra al mismo tiempo. El hombre de la imagen ha de tener cuidado de equilibrar las luces, además de los colores y las líneas. Si se toman *Las Meninas*, de Velázquez, y se hace una abstracción de las formas, como hizo Picasso, resulta claro que las líneas y volúmenes son tan importantes como la luz que cae sobre los personajes y el decorado en perfecto equilibrio. Un director de fotografía que hace solamente la iluminación, pero no toma por completo a su cargo el encuadre, está haciendo un trabajo poco serio.

El *gaffer* o jefe de eléctricos era un americano que había trabajado con la vieja guardia en Hollywood, un verdadero fósil viviente, con sus truquillos y sus experiencias, algunas, en honor a la verdad, no del todo inútiles. En Estados Unidos, el *gaffer* es quien esboza la iluminación. Cuando el director de fotografía llega al estudio, ya se encuentra con la luz medio hecha. Sólo hay que corregir. Este señor hacía exactamente lo opuesto de lo que a mí me gustaba. Así que mi trabajo consistía no en iluminar, sino en "desiluminar", porque él ponía muchas luces y yo tenía que quitarlas. Un día le dije: "No se moleste, no me prepare la iluminación". Inmediatamente empezó a hablar mal de mí a Haller y a Corman, diciendo que yo era poco profesional, que no sabía el oficio. El pánico empezó a cundir, porque no veíamos de inmediato el copión, que se revelaba en Estados Unidos. Me dijeron entonces que debía iluminar más. Yo tuve que plantarme: "O él o yo". Por suerte Corman me restituyó su confianza. Éste es el gran mérito de este hombre. Dio las primeras oportunidades en Estados Unidos a gentes como Peter Bodganovich, Francis Coppola, Monte Hellman, Jack Nicholson, Robert de Niro. En esta película conocimos a Mimsy Farmer, a quien Schroeder haría su heroína en *More*.

The Wild Racers fue una gran experiencia. Admiré la inventiva de los americanos, que tienen un estilo de trabajo muy distinto al nuestro, la libertad que poseen para dominar el guión. Pueden hacer un campo-contracampo a tres semanas de distancia y en otro lugar. Los franceses siempre tienen más miedo en este aspecto; por prudencia trabajan más cronológicamente. También me enseñó el dinamismo en el trabajo y la improvisación, comprobé la disciplina de los actores americanos: se quejan menos, están listos a repetir las escenas todas las veces que sea necesario.

Por otra parte, *The Wild Racers*, que era un film de acción, con una historia que transcurría en el mundillo de las carreras de automóviles, fue una película bastante vulgar, de poca importancia. Sobre todo por el guión. No tuvo tampoco el éxito de público que se esperaba. En realidad sólo fue útil a los europeos que habíamos trabajado en ella. Lo cierto es que nos divertimos mucho haciéndola.

More

Barbel Schroeder - 1968

Mi carrera como director de fotografía, una carrera que yo no había buscado realmente, dio un gran salto hacia adelante gracias a *More*. De cuantas películas he hecho en Europa, *More* ha sido una de las de mayor éxito popular. Fue, proporcionalmente, la campeona de taquilla en Francia el año que se estrenó. Y como uno vale lo que su última película, a partir de *More* comencé a ser más solicitado.

Casi siempre he trabajado con cineastas con los que estoy de acuerdo estéticamente, ya que uno se orienta por afinidades electivas. Me encontraba entonces en un círculo de gentes que vivían una circunstancia muy parecida a la mía. Eramos prácticamente desconocidos. Barbet Schroeder, por ejemplo, no había hecho casi nada en el cine profesional. París es menos grande de lo que se cree, y resulta lógico que yo cayera en un ambiente de cine nuevo. Ahora, en cambio, se me ofrecen películas de otras características. No estoy totalmente en contra del cine comercial, porque puede significar también cine popular; no hay que olvidar que el público en cierta manera vota en la taquilla, cada vez que compra una entrada: Provengo de los cineclubs, y el cine que me había interesado al principio era un cine de minorías, un cine de experimentación. He evolucionado desde entonces; pienso ahora que si una obra artística llega al gran público, mejor que mejor. Y ése fue el caso de *More*.

Me gusta alarmar a los productores, advertirles de que yo no soy un operador en el sentido profesional, o un técnico, sino un aficionado. Me gusta ponerme al lado del director, ayudarle, por ejemplo a través de un diálogo con él. Un director se siente muy solo cuando rueda. No me interesa ser únicamente el que aprieta el botón. Algunas veces soy un provocador, porque sé que un director, obligado a justificarse, encuentra lo que busca. Miento de manera constructiva. Fue necesario proceder así con Barbet Schroeder en *More*, porque era su primera película. Procuré convencerle de que se "cubriera", de que hiciese muchas tomas de cada plano y multiplicase los encuadres, aun a riesgo de tener demasiado material, demasiadas opciones, demasiados puntos de vista a la hora de montar. Pero cuando se empieza, lo más prudente es tener la mayor cantidad posible de cartas en la baraja.

También me considero a veces como un ayudante del director, ya que el trabajo de la fotografía no es nada comparado con el de la dirección. En *More*, Barbet Schroeder me pidió que me ocupara un poco de los decorados. Y no sólo eso, me gustaba estar en el montaje. No se debe olvidar que mi deseo inicial era el de llegar a ser director, y por esta causa posiblemente me siento tan cerca de los directores. El caso es que Barbet me hizo figurar en los títulos de crédito como director artístico.

He hecho algunas películas que no citaré aquí, cuyos directores me han utilizado un poco como simple pieza de una máquina. Pero tanto Truffaut, como Rohmer, como Schroeder, son personas muy humildes. Un hecho que siempre me ha sorprendido es el de que cuanto más talento tiene un realizador, más escucha a sus colaboradores. Me gusta que mi trabajo sea una tarea de colaboración, y por esto Barbet Schroeder es uno de los directores con quienes prefiero trabajar.

No es fácil descubrir que a Schroeder lo que le interesa, sobre todo, es el elemento de aventura que hay en toda obra de creación. Es un productor, un animador, pero también es un director y un actor. Es como un hombre del Renacimiento. Empezó como crítico en *Cabiers du Cinéma*, actuó para Jean Rouch en *París vu par…*, para Godard en *Les Carabiniers*. En cada película se lo juega todo. Cuando produjo *La Collectionneuse*, lo hizo con deudas. Fue el primero que creyó en Rohmer; éste se habría destacado tarde

o temprano, es cierto, pero con mucho más tiempo y dificultades sin la fe y la confianza que el joven Barbet tenía en él. Porque tras el fracaso comercial de *Le Signe du lion*, nadie creía en Rohmer. Mientras Truffaut, Godard, Chabrol, se estaban haciendo un nombre, Rohmer, por su edad mentor —junto con Bazin— del grupo de *Cahiers*, parecía haberse quedado atrás, reducido a la condición de un teórico que jamás podría hacer otra película. Y fue Barbet quien le dio una nueva oportunidad, para poner en marcha sus primeros *Contes moraux*.

Un día, de pronto, Barbet, que había sido sólo productor, me dijo que tenía un proyecto para una película, que pensaba dirigir él mismo. Le escuché al principio con escepticismo, ya que en el mundo del cine todos hablan de proyectos que jamás llegan a hacerse realidad. Hasta los eléctricos o las maquilladoras tienen un guión secreto que confían convertir en una película. Me habló de *More* y leí el guión, que me pareció formidable. Quedó postergado durante dos años, sin embargo, porque nadie quería financiarlo. Hasta que, por fin, alguien le dio el dinero, muy poco. Inmediatámente preparamos el equipo, un equipo mínimo, aunque más holgado que el de *La Collectionneuse*: por lo menos contaba con un eléctrico y un ayudante de cámara.

No existían aún en aquella época objetivos cinematográficos ultraluminosos como los de ahora, al menos para el formato de 35mm. En *More* utilicé por primera vez un objetivo fotográfico "Nikon" especialmente adaptado de modo que pudiera colocarse en la Cameflex; este objetivo tenía una abertura de f1.4, lo cual me permitía rodar de noche en las calles sin otra iluminación que la luz de ambiente. Existía una nueva emulsión Kodak, todavía no fabricada en Francia, que tenía una sensibilidad de 100 ASA. De Estados Unidos hicimos traer de contrabando unas diez bobinas de 120 metros de aquella nueva emulsión (5254), que empleamos precisamente en las secuencias nocturnas. Rodamos sin otra luz que la de las farolas de las calles de París y nos quedamos sorprendidos: se podía ver todo. Era una revolución. ¡Habíamos alcanzado la alta sensibilidad del blanco y negro! Con esa misma emulsión filmamos también en Ibiza unas escenas en el crepúsculo, un poco antes de que cayera la noche. Son aquellas en las que Stephen (Klaus Grünberg) está esperando que Estelle (Mimsy Farmer)

llegue con la droga. El actor sale con un quinqué de la casa blanca junto al mar, que no tiene luz eléctrica. No pusimos filtro 85, con lo que ganábamos un diafragma; el paisaje de un azul oscuro, mientras la luz del quinqué que le da en la mano, el rostro y el cuerpo es anaranjada. Y no había otra fuente de iluminación, sólo el quinqué y el fulgor del crepúsculo. Este hallazgo, gracias a la alianza del "Nikon" y la nueva emulsión, me fue útil más tarde, sobre todo en *Days of Heaven* y en *The Blue Lagoon*.

Rodar a esas horas extremas no entrañaba dificultad, ya que las filmaciones eran cortas, se trataba de viñetas, escenas de efectos: Schroeder quería que se *viese* que era el *final del* día. Se ensayaban las escenas de antemano, hasta el momento en que llegaba la luz ideal para filmar. Como ese momento no era matemático y carecíamos de experiencia, la técnica consistía sencillamente en rodar el plano tres o cuatro veces. Por ejemplo, uno a las ocho; otro a las ocho y diez, otro a las ocho quince y otro a las ocho y veinte, cuando ya casi no quedaba luz. Muchas veces la última toma resultaba la mejor. En *La Collectionneuse* ya se anunciaban escenas así, cuando en el crepúsculo se divisa la casa, en la distancia, con luces dentro, y en el exterior todo es azulado porque también prescindimos del filtro 85. En *More* llegamos todavía más lejos.

Es frecuente entre los directores de fotografía el temor a que les falte contraste y, sobre todo, foco y profundidad de campo. Por aquella época, en 1968, trabajar en el cine con objetivos fotográficos a plena abertura era algo extravagante, arriesgado. Y no sólo eso: aparte del "Nikon" 50mm, el resto de nuestro material consistía en viejos objetivos Kinoptik rayados y una Cameflex prestada. Aquellos objetivos defectuosos carecían de precisión óptica, como si tuvieran un filtro de ligera difusión incorporado naturalmente. Tratamos de sacarle ventaja a tal limitación para obtener efectos pictóricos; la película cobró así, por necesidad, un estilo visual algo impresionista.

Disponíamos también de un *zoom*, pero se utilizó poco. En el momento de la tempestad hay un *zoom* muy brusco y mal hecho, no pensado para ser montado: un simple recurso que me permitía pasar, rápidamente y sin interrupción, del plano general al primer plano. Se daba por supuesto que Barbet lo cortaría en el montaje, dejando sólo el principio y el final y

eliminando el trayecto. El caso es que Barbet vio ahí un efecto de vértigo que le convenía. Yo le dije que eso arruinaría mi reputación, que de haberme pedido un *zoom* para montarlo, se lo hubiera hecho mucho más cuidado y mejor, que la intención era otra. Pero en cuanto vi montado todo el copión, comprendí que Barbet, como tantas otras veces, tenía razón: aquel *zoom* brusco añadía dramatismo a una de las escenas más violentas de la película.

Sobre mi intervención en el decorado de *More* quiero señalar un detalle. En el guión figuraba una escena en la que el protagonista descubría a su amiga con otra mujer en la cama, en una situación un tanto ambigua, y terminaba metido en dicha cama con ambas. Esta escena aparecía descrita en el guión de una manera muy cruda. Para quitarle vulgaridad, nos vino la idea del mosquitero. Literalmente le poníamos un velo. En la época en que se rodó la película, el desnudo era todavía algo atrevido, por mucho que hoy estas precauciones hagan sonreír. Pero a veces las dificultades estimulan la imaginación. Y aquélla fue una idea baratísima y eficaz, aquellos velos del mosquitero devolvían la luz muy bien, y la escena se convirtió en una de las más elogiadas. Fue rodada con lo que permitían nuestros objetivos de máxima abertura (2.5, 2.3) sin otra luz que la de la ventana, más otra luz rebotada en el techo con espejos.

Por lo general, no me gusta utilizar los grandes angulares, porque deforman la realidad. Pero justamente en *More*, en ciertas secuencias de exteriores, pude recurrir a ellos sin peligro. Donde se deben emplear con prudencia los grandes angulares, es sobre todo en la arquitectura. En cuanto hay líneas rectas, las deformaciones ópticas se evidencian. Si se filma un árbol o unas rocas con gran angular y se obtienen formas un poco extrañas, no dejan de pertenecer a la realidad, en cuanto la naturaleza propone formas infinitas. En los planos que se rodaron con un gran angular de 18mm. y donde los personajes se hallaban alejados de la cámara, se tenía la impresión de que los acantilados realmente eran más grandes, más sobrecogedores; a la manera expresionista.

El sol era muy importante en *More*, casi un personaje más. Aparece ya en los títulos de crédito en uno de los pocos *zooms* que me gustan de todos los que he hecho. Situé el sol justo en el centro del encuadre, de manera que

los reflejos interiores propios de este objetivo formasen unos anillos lumínicos y móviles como los de Saturno a medida que avanzaba el *zoom*. Aunque en la película se supone que es el sol cegador del Mediterráneo, en realidad fue el sol de París, filmado desde la colina de Montmartre unos meses después. Había unas ligeras nubes en tránsito que ocultaban intermitentemente el sol y esto hizo posible el plano. En cambio, el plano del sol que rodamos en Ibiza, no fue satisfactorio. Es difícil filmar el sol. Si se utilizan filtros para rebajar su intensidad, el sol se transforma en luna porque el cielo se vuelve negro: sin filtros, la imagen se "quema" y no se precisa el círculo solar.

El sol me sirvió también, al igual que en *La Collectionneuse*, para iluminar los interiores por medio de espejos, que dirigía por reflexión. El hecho de que las casas en Ibiza fueran totalmente blancas, facilitaba el trabajo, pues la luz rebotaba limpia y sin contaminaciones de otros colores que modificasen el espectro.

En general, por la variedad de sus escenas, por su estilo espectacular, *More* resultó una película más complicada que *La Collectionneuse*. Por citar un ejemplo, la escena en la que el automóvil baja por las calles de Ibiza con los faros encendidos y en cierto instante se ve fugazmente cómo dos personas encienden un cigarrillo. Para ello, hubo qué sustituir los faros reales del automóvil por luces más potentes de cine. En esta ocasión me fueron muy útiles las técnicas rápidas de Corman, la experiencia adquirida en *The Wild Racers*, porque el rodaje de *More* fue trepidante.

Lo mismo que *La Collectionneuse*, esta película fue filmada con una Cameflex sin *blimp*. En otras palabras, fue totalmente doblada y sonorizada a posteriori. Esto permitió a la imagen una gran movilidad, lo cual —dicho sea de paso— es uno de los secretos de la superioridad visual del cine italiano. (Aunque es cierto que la banda sonora de las películas italianas suele ser pobre y sin relieve). Para nosotros, sin embargo, significó una enorme ventaja el no tener la preocupación del micrófono que se asoma, indiscreto, por el borde superior del encuadre, de repetir tomas malogradas por ruidos inconvenientes o imprevistos. Eliminar el *blimp* dio a la cámara una ligereza que nos permitió movimiento y desplazamientos muy fáciles y dinámicos.

Tuvimos suerte con el tiempo durante los meses de octubre y noviembre en Ibiza. Cuando llegamos, el verano era todavía espléndido. Cuatro semanas más tarde comenzó de golpe a soplar el viento y a hacer frío: llegaba el invierno. En la pantalla daba la sensación de que había transcurrido un año, un paso de tiempo que contribuía perfectamente a la progresión de la historia.

Recuerdo muy bien la conmoción que despertó *More* en su primer pase durante el festival de Cannes. Y cuando se estrenó, tuvo un éxito fantástico de crítica y de público. Que no se repitió en los países anglosajones, extraña paradoja por cuanto la película fue filmada en inglés.

Ma unit chez Maud

Eric Rohmer - 1969

En ciertas películas el color no es indispensable, y puede hasta ser inoportuno. No me cabe la menor duda de ello en lo que respecta a *Ma nuit chez Maud* (en lo que se refiere a la otra película que he hecho en blanco y negro, *L'Enfant sauvage*, estoy más indeciso). Ahora que el color se ha generalizado, algunos directores vuelven excepcionalmente al blanco y negro. Yo he tenido la suerte de que, en este período, se me hayan propuesto dos de las últimas películas importantes en blanco y negro.

Desde el punto de vista estético, este retorno al blanco y negro resulta perfectamente justificado. Sería una lástima el no aprovechar sus posibilidades con el pretexto de que "ya no se hace" o de que "no es comercial". El color ofrece, evidentemente, una paleta más rica y presenta, estéticamente, la posibilidad de jugar con más elementos. Pero preferir lo uno o lo otro, es olvidar que la utilización del blanco y negro o del color responde a exigencias de estilo. En *Ma nuit chez Maud* el trabajo de los actores era extremadamente importante y el color hubiese introducido un elemento de distracción. El color, por otra parte, puede acentuar la fealdad de algunos decorados naturales, que resultan mucho más discretos y aun elegantes en blanco y negro; los rostros adquieren entonces una mayor importancia que el fondo, que los decorados. El color se habría echado de menos en *More*, donde el sol jugaba un papel primordial, al iluminar el mar azul, las piedras ocres, las ropas abigarradas de los *hippies*. Pero en *Ma nuit*

chez Maud las escenas de exteriores más importantes transcurren en la nieve, que como todo el mundo sabe es blanca. Clermont-Ferrand es una ciudad muy gris, sobre todo en invierno, estación durante la cual los colores casi no existen. Rohmer partió del principio de que en una película en blanco y negro se deben evitar las referencias a los colores. Si los personajes, por ejemplo, comentan que están tomando un *peppermint*, el espectador se sentirá frustrado, porque querría ver el color verde; si, por el contrario, se supone que los actores beben agua o vodka, esto no sucederá. Sobre todo Rohmer pretendía que la película tuviera un tono austero y la ausencia del color eliminaba los detalles superfluos, anecdóticos.

El vestuario se arregló de manera que trajes y vestidos fuesen blancos, negros o grises. Hasta el decorado principal —el apartamento de Maud, que fue construido en un pequeño estudio de la rue Mouffetard de París— se pintó en blanco y negro. Los cuadros que adornaban la pared eran fotos en blanco y negro. Jean-Louis Trintignant iba vestido de gris, Françoise Fabian de negro; las camisas eran blancas, el cubrecama era de piel blanca, las lámparas eran blancas, las rosas también. Tal estrategia facilitaba mucho el trabajo. Cuando los decorados son en color, dos colores contiguos diferentes pueden parecer iguales en la película blanco y negro, pueden llegar a confundirse. Por supuesto, un director de fotografía experimentado sabe de antemano los resultados que va a obtener, sin necesidad de mirar a través del famoso monóculo ahumado que servía para conseguir una visión monocroma. Pero el sistema de un decorado en blanco y negro —que no inventamos nosotros, ya fue utilizado en otras épocas— nos facilitaba los tonos casi exactos que iba a registrar la película, sin necesidad de transponerlos mentalmente.

Otra de las ventajas del blanco y negro es que resulta más barato. Y no por el precio de la película en sí. Resulta más económico por su incidencia en otras facetas de la película: se ilumina con más facilidad, luego con mayor rapidez, etc. El aspecto de la conservación tiene mayor importancia. En las cinematecas del futuro las películas en color se habrán desvaído en pocos años, mientras que las de blanco y negro perdurarán. Para una persona como yo, que viene del cineclubismo, esta protección contra el tiempo de que gozan al menos dos películas mías, me complace.

Por lo que al negativo respecta, utilizamos película Doble X y 4X en las escenas de noche, y en las de día Plus X y Doble X; se mezclaron así las tres emulsiones. La 4X fue de una gran utilidad, en las escenas de la iglesia sobre todo, donde se debía respetar la —escasa— iluminación del lugar, reforzándola sólo un poco. Las velas bastaban para impresionar muy bien la película.

Con la 4X de 400 ASA rodamos de noche en las calles de Clermont-Ferrand iluminadas solamente por las farolas. Me serví a veces de una pequeña luz de apoyo: los *sun-guns* o *flashes* continuos, que son pequeñas lámparas de cuarzo con una batería portátil. En blanco y negro las lámparas autónomas pueden utilizarse durante toda su duración (unos veinte minutos), pero en color hay que contentarse con su tiempo de rendimiento máximo (unos diez minutos), ya que su temperatura cromática desciende progresivamente hacia el rojo a medida que declina.

Una escena en el interior del coche está poco lograda en lo que concierne a mi trabajo; seguí la convención. En un paisaje nocturno de carretera donde no hay luces de farolas, en la realidad no se ve nada. ¿Qué se puede hacer? ¿Se ha de iluminar, en contra de toda lógica, como en las consabidas escenas del submarino o de la mina, en las que se apaga la luz y sin embargo se puede ver? La luz del interior del coche resulta entonces artificiosa, porque no está justificada. Años más tarde, en *La Chambre verte* encontraría una solución para otra escena semejante.

Empleé las emulsiones corrientes del mercado, sin introducir manipulaciones en el laboratorio. Normalmente, los operadores tienen tendencia a la sobreiluminación, que les permite trabajar con diafragmas muy cerrados, del orden de 4.5 o más. Yo trabajaba a menudo con la máxima abertura, 2.2, de los objetivos Cook; es decir, me arriesgaba a tener poca profundidad de campo. Pero al ser las películas de Rohmer muy sencillas en el aspecto técnico de la puesta en escena, la ausencia de planos con grandes profundidades de campo limita el peligro. En las películas de Rohmer los personajes se mueven poco, con frecuencia están sentados. Es más fácil iluminar planos estáticos. Si en una película se dan muchos movimientos, me veo obligado a trabajar con un diafragma más cerrado y tengo entonces que iluminar más.

Todavía no habían salido al mercado las *soft-lights* actuales, pero obteníamos el mismo efecto aunque de una manera artesanal. Al igual que Coutard, decidí rebotar la luz, pero no ya contra el techo —cosa que también hago a menudo—, sino contra paneles blancos o paredes. No pretendo haber inventado tal procedimiento, por supuesto. Pero el caso es que yo empleo esta luz casi exclusivamente. Esta técnica ofrece un inconveniente: al utilizar una luz que rebota, se pierde la mitad cuando llega al personaje que se está fotografiando. El diafragma debe abrirse para compensar, lo cual repercute en una menor profundidad de campo, una definición en los fondos menor de lo que la mayoría de los operadores desea. En mi caso no me preocupa esto demasiado, soy miope… probablemente es así como veo la vida.

Hay quienes piensan que Rohmer tiene un pacto con el diablo. La fecha de rodaje de la escena en que nieva estaba fijada desde hacía meses en el plan de trabajo; ese mismo día, puntualmente, nevó y no sólo unos minutos sino toda la jornada; la escena consiguió una perfecta continuidad, y con nieve de verdad, que es cosa dificilísima de obtener, más perfecta que la nieve artificial de *Adèle H*. Pero no se trata de una simple cuestión de suerte; la clave está en la preparación minuciosa, llevada a cabo por el propio Rohmer a veces dos años antes del rodaje, en la que intervienen numerosas previsiones y cálculos de probabilidades.

El montaje, como es habitual en Rohmer, duró únicamente ocho días, porque la película ya estaba en su cabeza durante el rodaje. No pierde tiempo, como otros, eligiendo tomas, en cuanto rehúsa rodar más de una vez el mismo plano. Significa un riesgo, evidentemente. Pero como en sus películas hay pocos decorados, que no serán destruidos enseguida, como suele hacerse, cabe filmar la toma defectuosa unos días después. Yo insisto muchas veces para que haga una toma de seguridad, pero la rechaza casi siempre. Su punto de vista, con todo, es defendible. Rodar una sola toma significa tal economía de tiempo en la filmación y el montaje que, aun en caso de un contratiempo técnico, hacer un *retake* no representa jamás una pérdida de tiempo superior a la economía global hecha sobre el conjunto de la película.

Lo mismo que en *More* llevábamos un equipo mínimo, un ayudante de cámara y un solo eléctrico. Se filmó con una cámara Arriflex provista de objetivos Cook sin *zoom* y con *blimp*. El sonido directo, la pureza y verdad de la voz humana, era una preocupación fundamental para Rohmer, particularmente en una película como ésta, de texto tan extenso. Fue mi primer encuentro con el ingeniero de sonido Jean-Pierre Ruh, con quien establecería en el futuro una larga y estrecha colaboración. Soy un apasionado del sonido directo en el cine. Creo que un buen sonido, con relieve, con diferentes y nítidos planos sonoros, realza la imagen. Rohmer, por otra parte, jamás recurre a la música de fondo para subrayar de una manera u otra las escenas. La única música de *Ma nuit chez Maud* se escucha cuando los dos amigos (Yitez y Trintignant) van al concierto de Leonide Kogan; es decir, se trata de una música justificada por la narración. De otro modo, subrayar un momento emotivo con acordes dramáticos le parece a Rohmer una facilidad y, en cierta forma, un reconocimiento por parte del cineasta de su incapacidad para comunicar sentimientos por las vías "legales": narración en imágenes, palabras y ruidos.

Casi toda la película fue pensada en planos medios. Hubo un solo primer plano auténtico en un momento muy dramático: cuando Maud (Françoise Fabian) cuenta el accidente de automóvil y la pérdida del ser que amó. En general, Rohmer reserva los primeros planos para momentos muy especiales. Sabe que el primer plano exagera las cosas, aumenta su poder expresivo. De multiplicarse en una película, deja de ser eficaz en el preciso momento en que se quiere hacer hincapié en algo.

En contra de lo que esperábamos —por el tema árido, la falta de espectacularidad, la utilización del blanco y negro— esta película resultó, además de un éxito de crítica, un éxito de público, mayor todavía que el de *La Collectionneuse*. *Ma nuit chez Maud* llegó a ser candidata al Oscar y fue seleccionada para el festival de Cannes, ganó el premio Lauis Delluc, se vendió y se exhibió en casi todos los países. Hoy en día es un clásico de los cineclubs.

L'Enfant sauvage

François Truffaut - 1969

François Truffaut me pidió que hiciera esta película, porque le había gustado mucho mi fotografía en blanco y negro de *Ma nuit chez Maud*, Como el color se había ya generalizado, Truffaut pensó que yo era uno de los últimos que conocían la técnica del blanco y negro; lo cierto es que yo era un novato y *Ma nuit chez Maud* mi único largometraje en blanco y negro. Sea como fuere, la oportunidad que se me ofrecía de trabajar con Truffaut —ya he declarado antes mi admiración por su obra—, me pareció como un sueño que se realizaba.

Tuve además la sorpresa de comprobar que Truffaut es una de las personas con quien resulta más agradable trabajar. Como Jean Renoir, crea una atmósfera buena durante el rodaje que redunda en beneficio de la película. Al contrario de tantos otros rodajes, en los de Truffaut no hay histeria, no hay gritos, todos los miembros del equipo se comportan como una familia bien avenida. El trabajo transcurre con suavidad, a un excelente ritmo, pero sin prisas. Su signo característico es la cooperación. Truffaut es un hombre que, con todo su gran talento, escucha las sugerencias de quienes trabajan con él, toma en consideración cualquier comentario. Puede rechazarlo o aceptarlo, pero su actitud no es la del genio que no necesita ninguna clase de ayuda: escucha al escenógrafo, a la ayudante de dirección, Suzanne Schiffman, a los intérpretes y guionistas, a las maquilladoras e incluso a los eléctricos. Y en esta película más que en otras. Al interpretar

el papel principal, necesitaba una perspectiva para juzgar sus escenas, que él naturalmente no podía ver. Pero todo cuanto aportamos a su película quienes le rodeábamos, fue en función de su fuerte personalidad. El "estilo Truffaut" es siempre inconfundible.

En *L'Enfant sauvage* dispuse por primera vez de un equipo normal, reducidísimo con relación a las películas americanas, pero suficiente en lo que respecta a Francia: dos ayudantes de cámara, dos eléctricos, dos maquinistas. Hasta entonces había rodado de una manera muy simple, en los límites del reportaje o del documental. Aquí tuve que hacer cosas más complicadas: movimientos de cámara en largos *travellings*, escenas con numerosa figuración, efectos de contrastes de luz y sombra e iluminación de espacios más amplios.

El blanco y negro puede aportar a una película un carácter muy extraño, estilizado. Puesto que la realidad es en colores, al prescindir de ellos, se consigue, sin más, una transposición estética de gran elegancia de las cosas. Es casi imposible caer en el mal gusto cuando se trabaja en blanco y negro. Aunque el hecho de que pueda uno equivocarse tanto en los colores resulta un enorme estímulo… Me hubiese gustado hacer simultáneamente una versión en color de esta misma película, con el fin de compararlas, a modo de ejercicio. Pero ningún productor quiere o puede financiar un experimento semejante, claro está.

Siempre admiré la fotografía de las películas mudas *y L'Enfant sauvage* me dio la oportunidad de rendirle homenaje. *Los* directores de fotografía de los grandes cineastas escandinavos —Dreyer, Stiller—, americanos —Griffith, Chaplin—, o franceses —Feuillade— solían iluminar con luz indirecta, muy bella.

Construían decorados al aire libre, sin techo, y tamizaban la luz con sábanas que filtraban los rayos solares, cuando no trabajaban a la sombra. Aquellos profesionales utilizaron la luz natural, ya sea porque no tenían bastante dinero para utilizar luces sustitutivas, ya sea por falta de equipos eléctricos o de tecnología, cuyos refinamientos sólo llegaron después. Su estilo, sin afeites, tenía la precisión de lo escueto y depurado, que acabó por perderse. Los paisajes, los rostros y las cosas no piden más que su propia

belleza, virgen, sin significación ni patetismo, como la de la primera mirada sobre el mundo.

Truffaut me pedía un cierto sabor arcaizante: le gustan mucho las transiciones del cine mudo, los fundidos. Hubo que estudiar el problema. ¿Cómo hacer fundidos sin recurrir al laboratorio? (el contratipo resta calidad a los planos). Pensé como solución en el cierre de iris, característico del cine mudo, idea que Truffaut aceptó enseguida con entusiasmo. Mi ayudante, J. C. Rivière, se puso entonces a buscar un viejo iris, de los que se empleaban en los primeros tiempos del cine. Lo encontró en una casa de alquiler de material para rodajes. Observamos, al hacer pruebas, que los mejores resultados se obtenían con los grandes angulares, a partir del 32mm. Los límites del iris eran más precisos y el efecto de un anillo oscuro que se cierra progresivamente, hasta aislar lo esencial en la imagen y concluir luego en el negro total, resultaba perfecto. Las técnicas del cine mudo llegaron a un grado excepcional de refinamiento y sus secretos desaparecerán con la desaparición de sus creadores. Hay que redescubrir esas técnicas. Los raros efectos de iris que se ven en el cine actual, están hechos en el laboratorio: los bordes del iris son demasiado recortados, mecánicos, como en los dibujos animados, la calidad fotográfica del plano se deteriora por las múltiples manipulaciones en la truca. Los iris del cine mudo tenían, en cambio, la calidad de las cosas hechas a mano, que hoy hemos perdido.

Utilizamos mansiones auténticas de la época en la región, de Riom, que fueron especialmente restauradas, remozadas y amuebladas. Truffaut rehúsa trabajar en estudio y le gustan los decorados naturales, en cuanto concibe sus planos con movimientos en continuidad, que van de dentro hacia afuera o viceversa, que se justifican casi siempre por las entradas y salidas de los personajes. Se respeta así la geografía de un lugar y se consigue mayor verismo. Al contrario de lo que ocurría en las películas anteriores a la *nouvelle vague*, donde un personaje aparecía ante la fachada de una casa —un exterior real— y en cuanto cruzaba el dintel de la puerta, de pronto nos encontrábamos por corte en un decorado de estudio, que lo artificioso de la planta y la iluminación denunciaba sin contemplaciones.

L'Enfant sauvage es una historia situada en otra época, una época sin electricidad, durante la cual las velas eran el medio de iluminación. Actualmente no es raro encender una lámpara eléctrica cuando aún es de día; en aquella época no era así, y por esa razón quise recrear, para los interiores, una luz de ventana.

En las escenas de noche una ventaja estaba a mi alcance: la de utilizar la película 4X, que tiene 400 ASA. En términos generales, estoy con James Wong Howe, quien procuró siempre que la luz fuera lógica; es decir, si hay una ventana —o una lámpara encendida— en el decorado, de ella debe venir la luz principal. Las velas, por ejemplo, han inspirado en el cine las más absurdas convenciones. En una pared que ilumina una vela, es completamente ilógico mostrar la sombra de ésta y la de la palmatoria que la sostiene. Seguir con un foco a un actor que se desplaza con un candelabro, produce un efecto que se halla muy lejos dé la realidad. ¡Las velas del cine no vacilan jamás! En *L'Enfant sauvage* aspiramos, por consiguiente, a una luz de velas real. Es cierto que practicamos ciertas manipulaciones en las velas, para intensificar su luminosidad normal. Pero el caso es que la luz provenía de la propia vela y no se consideraba ésta como un objeto de utilidad simbólica. Creo que fue una de las primeras veces que tal procedimiento se aplicó en una película.

Estoy convencido de que en el cine se mantienen las convenciones por pura pereza mental. Fue esta idea la que dominó mi pensamiento en las escenas del bosque de *L'Enfant sauvage*. Según la tradición, para iluminar la espesura de un bosque haría falta un arco, porque las manchas de sol y sombra a través del follaje son intensas y el rostro de los personajes podría resultar confuso. La luz de arco, en cambio, compensaría las sombras. Pero como soy partidario del realismo, no estaba de acuerdo con este procedimiento. Las manchas existen, conservémoslas. Este *parti-pris*, por otra parte, permite una enorme economía de medios, en cuanto no entraña llevar arcos ni grupos electrógenos a lugares inaccesibles.

Si no había luz suficiente, hacía podar la copa de los árboles y la luz que bajaba por aquel espacio libre era muy parecida a la que entraría por el patio de una casa, una luz por cierto muy bella.

Para lograr el efecto llamado "noche americana" *(day for night)* —es decir, filmar de día para obtener en la pantalla un efecto nocturno— deben observarse ciertas reglas. Hay que evitar el cielo demasiado brillante, filmar desde arriba para que sólo el suelo aparezca en el encuadre. Cuando el paisaje es muy amplio, no queda otro remedio que recurrir a la "noche americana". En *L'Enfant sauvage*, por ejemplo, el niño se escapa por la noche y se supone que la iluminación del paisaje es debida a la luna; la escena es filmada desde arriba y se ve un llano y el bosque —el cielo permanece invisible— mientras el niño corre hacia el fondo. Luego, cuando bebe en el río y salta por los árboles, se evitó también el cielo. El efecto de "noche americana" se logra, sobre todo, en el momento de la impresión y, un poco, en el de la exposición: sub-expongo una mitad en el rodaje y la otra mitad la hace el laboratorio. El efecto queda indicado en el negativo, pero no totalmente, porque a veces los directores cambian de idea y deciden que la escena sea de día; es una razón suplementaria para ser prudente.

En las escenas de "noche americana" utilicé el filtro rojo, como es de rigor en blanco y negro, para hacer más oscuro el cielo en caso de que se percibiera por descuido. El filtro rojo sirve además para que los rostros aparezcan más brillantes, y el contraste aumenta igualmente, lo cual da una calidad un poco lunar al blanco y negro.

En una escena nocturna en el patio o jardín de Itard, el niño se está balanceando y mira la luna, mientras el médico observa desde la ventana. Dicha escena fue rodada en dos versiones, una a la luz del día con técnica de "noche americana" y otra con luz eléctrica. Esta última fue la que se utilizó finalmente, no porque fuera mejor de fotografía que la otra (ambas se parecían extraordinariamente en la proyección), sino por una cuestión de ritmo en el movimiento del actor, Jean-Pierre Cargol. Al iluminar pusimos sobre un alto practicable una sola lámpara de cuarzo de 2.000 watios a unos diez metros de distancia del niño. Deseaba esta vez un efecto bien marcado de sombra única y alargada como la de la luz lunar.

La técnica para obtener el efecto de "noche americana" en el cine en color ha evolucionado profundamente. Se hablará de ello más adelante en *Days of Heaven*.

Pocos *zoom* se utilizaron en *L'Enfant sauvage*. En las siguientes películas de época rodadas por Truffaut, como *Adèle H.* y *La Chambre verte*, los eliminamos totalmente. Pero uno, al menos, me satisface. Suele recurrirse al por comodidad, pero en esta escena —el prólogo— era el ultimo recurso posible. El niño salvaje se halla en la copa de un árbol, balanceándose rítmicamente. Se aleja el *zoom* lentamente y vemos que el árbol es uno entre miles en una gran vista panorámica del bosque, el niño aparece como un ser minúsculo en aquella inmensidad; al final, el movimiento hacia atrás del *zoom* es quebrantado por un iris que centra su círculo en el chiquillo. Este plano se filmó de una colina a otra, con un abismo entre las dos, que hacía completamente imposible poner vías para un *travelling*.

La *cámara* de Truffaut es más móvil que la de Rohmer, suele desplazarse en *travelling* siguiendo a los actores durante su trayecto, generalmente en plano medio. A veces hace grandes movimientos descriptivos en el vacío de una cosa a otra (de una ventana a otra, por ejemplo, para ver lo que ocurre en el interior). Truffaut, por otra parte, suele emplear el plano-secuencia, en combinadas coreografías de los intérpretes y la cámara que permiten prescindir del montaje. A veces nos pasábamos todo el día organizando y ensayando uno de esos planos-secuencia. Pero después ¡cuánto tiempo ganado al no tener que "cubrirse" filmando planos complementarios y a menudo inútiles, cuánto tiempo ganado en el montaje, cuánta pureza y maestría en su concepción!

El rodaje de *L'Enfant sauvage* significó para mí, y para todos cuantos en él intervinieron, una experiencia del más grato recuerdo.

Por el excepcional nivel de su obra y por lo agradable que resulta trabajar con Truffaut, he procurado siempre organizar mi actividad en función de su programa. Así llevo hasta ahora nada menos que ocho películas hechas con él.

Le Genou de Claire

Eric Rohmer - 1970

Los paisajes, los decorados, imponen un cierto estilo a una película. Cuando Rohmer y yo fuimos a la región de Annecy, en busca de sitios para el rodaje de *Le Genou de Claire*, me expuso su deseo de que la imagen tuviera un estilo "Gauguin". Quería que las montañas aparecieran lisas y azules sobre el lago, quería colores uniformes. Lo que nos hizo pensar en Gauguin fueron las superficies planas, verticales u horizontales, sin perspectivas, de colores puros, que existían realmente en aquel lugar (Talloires). Para armonizar el efecto pictórico deseado, se diseñó el vestuario en consecuencia. Los intérpretes llevan ropas de colores uniformes. De haber telas estampadas, eran sólo con flores, como en Gauguin. Por supuesto, no era más que un punto de partida, una simple referencia; no quisimos atarnos a una idea preconcebida. Pero no cabe duda de que la alusión a Gauguin —tan lejos de Tahití— dio un estilo propio a esta película.

Al igual que en *La Collectionneuse*, volvimos a plantearnos la cuestión de cuáles serían las mejores horas para la luz. Lo cierto es que la luz no es la misma en todas partes; en un paisaje mediterráneo domina el blanco, mientras que en la Alta Saboya, donde rodamos *Le Genou de Claire*, domina el verde y el verde absorbe más luz; ahí radicó mi mayor dificultad en esta película. En exteriores, la luz no llegaba al rostro más que por el lado derecho, de manera que el otro quedaba demasiado oscuro, pues el

verde de los árboles lo absorbía todo y no reflejaba nada. No me quedaba más remedio que iluminar para compensar. De haber expuesto para la sombra, los verdes del fondo hubiesen quedado desvaídos, sobreexpuestos.

Para compensar la sombra de los rostros de los actores que conversan bajo los árboles, utilicé por primera vez los mini-brutos, reflectores de nueve lámparas portátiles muy ligeros en comparación con los arcos que se utilizaban antes, o las pantallas plateadas para rebotar el sol. Poseen ventajas considerables: su duración es larga, no hay que cambiar el carbón del arco voltaico constantemente y resultan de fácil manejo. Dan una luz potente pero menos cruda que la de los arcos, sobre todo si se cubren con un material de difusión para suavizarla. No olvidemos que debía tenerse la impresión de que los personajes se hallaban efectivamente bajo la sombra de un árbol.

El paisaje era más hermoso de lo que la película permite suponer, su variación y exuberancia resultaban extraordinarias: un auténtico paraíso para el fotógrafo amateur. Pero lo que precisamente Rohmer deseaba evitar, y yo estuve de acuerdo con él, fue una superabundancia de bonitos panoramas, la tentación de hacer una colección de tarjetas postales. Así que nos limitamos prácticamente a dos paisajes. Procuramos incluso que el fondo no fuese llamativo en exceso, pues los personajes tenían que ser casi siempre más importantes. La variedad residía en que estos dos únicos paisajes se ven en la película a diferentes horas y con distinta luz.

En *Le Genou de Claire* intenté restituir la luz del verano. ¿Cómo se sabe que el sol brilla? Porque se ven las sombras; así pues, si se quiere indicar que un paisaje está bañado por una luz solar intensa, se puede situar a los actores bajo la sombra de los árboles y el fondo quedará iluminado por el sol en ligera sobreexposición. De compensar la sombra iluminando de modo exagerado a los actores, el resultado podría ser excesivamente plano y poco natural en la pantalla. Es difícil indicar al lector estudiante de cinematografía en qué proporción deben compensarse con luz artificial las zonas en sombra. No sirven las reglas, es fundamentalmente una cuestión de gusto, que varía en cada película según las exigencias de estilo que cada tema impone.

En otra escena bajo un camino bordeado de árboles, igualmente entre Brialy y Cornu, se utilizó sólo una lámpara de cuárzo de 1.000 watios dispuesta en la propia cámara. El *travelling* retrocedía, manteniendo la misma distancia y ritmo mientras los actores avanzaban, conversando. Los rostros conservaban la misma luminosidad, mientras el sol y el paisaje ligeramente sobreexpuesto aparecían a través de las ramas al fondo.

Rohmer rueda rápidamente, pero no constantemente. La mayor parte de los directores llegan por la mañana, preparan un plano (si no lo hicieron ya el día anterior antes de marcharse) y se puede rodar ya una hora más tarde, para aprovechar hasta el último minuto de la jornada. Rohmer, no: puede llegar por la mañana y no proponer nada concreto hasta el mediodía. Aunque dé la impresión de que va a la deriva, cuando sale de su reflexión, rueda con sorprendente rapidez. Puede filmar hasta diez minutos útiles en un día (la media habitual es de tres minutos, que es ya más que aceptable) y luego despedir al equipo antes de la hora fijada en el plan de rodaje. Tiene un ritmo de trabajo muy sincopado: a veces se ausenta del rodaje, sin avisar a nadie, o desaparece en la naturaleza para correr (inventó el *jogging* mucho antes que los americanos). Al principio, lo admito, me sentí confundido. Pero a partir de *Le Genou de Claire* empecé a acostumbrarme a tan curiosas tácticas. A veces se pierden días enteros; cunde entonces el pánico entre el equipo de producción, se piensa que habrá retraso en el plan de rodaje. Pero, en realidad, Rohmer no hace sino, probablemente, esperar una atmósfera ideal, para la luz o para los intérpretes, y en un solo día recupera todo el tiempo perdido.

El hecho de que tanto los técnicos como los intérpretes viviesen en una zona cercana al lugar del rodaje, permitía que estuviésemos todos a disposición del director. Por tal razón se rodó la película cronológicamente, lo cual proporcionaba a los intérpretes la oportunidad de impregnarse del ritmo de sus personajes, vivirlos de hecho en el tiempo y el espacio. Todos los efectos calculados de antemano por Rohmer se cumplieron: las rosas plantadas un año antes florecieron en el momento preciso que las necesitábamos, las cerezas maduraron y enrojecieron a su debido tiempo, Claire (Laurence de Monaghan) llegó a Talloires coincidiendo con su primera aparición en la película.

Tal como ocurrió en *La Collectionneuse*, los diálogos fueron reescritos por Rohmer de acuerdo con el lenguaje peculiar de los intérpretes en la vida real. Del mismo modo, y con la única excepción de la escena en que Luchini habla sentado con Brialy bajo un árbol, no hubo improvisación, los actores recitaron un texto preciso y muy minuciosamente aprendido.

Rohmer está abierto a todo tipo de sugerencias, siempre y cuando no toquen una cuestión de fondo. En tal caso es inflexible. Le gusta utilizar gente nueva, que aporte frescura y entusiasmo. Habla mucho, en realidad piensa en voz alta, explica a todo aquel que quiera oírle lo que está tratando de hacer. Una de mis tareas, pues, consistía en escucharle. Rohmer tiene una auténtica necesidad de comunicación. Cuenta también con que el equipo esté a la entera disposición de la película, viva totalmente dedicado a ella. Muestra celos si se van a ver otras películas durante el rodaje, o se habla de otras películas que no sean la que se rueda; en otras palabras, su actitud es exactamente opuesta a la de Buñuel, quien prohíbe al equipo hablar durante las horas de las comidas de la película que están haciendo. Rohmer suspende durante un rodaje todas las funciones normales: no come, no duerme, no atiende a su familia ni a sus amigos. En estado casi de trance creativo, sus fuerzas están enteramente dedicadas a la obra que está realizando. La energía y actividad que despliega son sobrehumanas. Como no tiene ayudantes, ni *script*, lleva cuenta de todo personalmente y se encarga hasta de gestiones y recados nimios: llega al extremo de barrer el piso del decorado al terminar la jornada y de preparar el té a las cinco para el equipo. Como es natural, una dedicación e intensidad semejantes en el trabajo son recompensadas por un fervor unánime en todos sus colaboradores. Quienes han trabajado en una película con Rohmer, conservan un recuerdo imperecedero de la experiencia.

Domicile conjugal

François Truffaut - 1970

Sin duda porque se trata de una comedia, una periodista me preguntó en cierta ocasión si el rodaje de *Domicile conjugal* había sido muy divertido. No lo fue. Se rodó en París, lo cual es casi siempre sinónimo de problemas. Un equipo que trabaja en provincias —como fue el caso de *L'Enfant sauvage*—, al no estar solicitado por las mil tentaciones de una gran ciudad, se siente más tranquilo y más disponible para su tarea. Por añadidura, era invierno, y rodar una comedia en invierno resulta algo particularmente difícil. Los días son cortos, es decir, hay que rodar rápidamente para no perder las horas favorables de luz. En el patio donde transcurre gran parte de la película, la temperatura estaba por debajo de cero, y nosotros nos congelábamos. Los actores debían vestirse como si fuera primavera, porque así lo pedía el guión. El pobre Jean-Pierre Léaud estaba aterido, lo mismo que Claude Jade. Los miembros del equipo íbamos envueltos en múltiples jerseys y abrigos. Por si esto fuera poco, rodar en interiores naturales significa que los espacios son muy reducidos, que el operador anda siempre confinado en una esquina. Si fuera hacía mucho frío, dentro el calor era excesivo por causa de la calefacción central y los focos de la iluminación. Todo esto influía en que Truffaut estuviera más nervioso que en otras películas suyas. Rodar en tales condiciones constituye un desafío.

Antes y durante el rodaje, Truffaut nos invitó a proyecciones privadas de ciertas comedias americanas de los años treinta, las cuales admiraba y

que nos servían de referencia. Recuerdo, por ejemplo, que vimos *The Auful Truth*, de Leo McCarey. Y también volvimos a ver, por supuesto, *Les quatre cents coups, L'Amour a vingt ans* y *Baisers volés*, de las cuales *Domicile conjugal* era la continuación. Había que crear cierta unidad con las precedentes películas.

El rodaje tenía que ser rápido, dinámico, con muchos y variados decorados y personajes, filmados con gran sencillez y eficacia. Truffaut resolvía sus planos con movimientos complicados, aunque no lo parezcan en pantalla. La cámara iba montada siempre sobre ruedas y efectuábamos pequeñas modificaciones de encuadre, manteniendo generalmente a los intérpretes en plano medio, un poco como en las comedias americanas clásicas. El desplazamiento de los personajes hacía que todos estos movimientos fueran imperceptibles, al justificarlos.

Domicile conjugal es, con toda probabilidad, la película más ingrata visualmente de cuantas he hecho para Truffaut. El interés se centraba, sobre todo, en las situaciones y en los personajes y sus cualidades plásticas aparecían secundarias. La película tuvo una buena acogida popular.

La Vallée

Barbel Schroeder - 1971

Decidir cuáles son el formato y la pantalla ideales resulta difícil, pues ante la proliferación de proporciones que siguió al advenimiento del Cinemascope, no se sabe ya qué es lo "normal": ¿Pantalla grande en longitud o en altura? Porque si por los lados ganamos espacio, por arriba y por abajo lo perdemos. Por otra parte, es una lástima que no existan en el cine, como en la pintura, formatos ovales, verticales, cuadrados…

La verdad es que apenas me gusta el viejo formato 1:1.33; lo encuentro pesado y estático. La proporción 1:1.66, por el contrario, me parece ideal: a su equilibrio clásico —está muy cerca del rectángulo perfecto de la regla de oro— une la posibilidad de dinamismo en la composición. El formato 1:1.85, más alargado y común sobre todo en Norteamérica, se halla a medio camino entre el Cinemascope y el 1:1.66. No me convence, en cuanto no me agradan las medias tintas. Y eso sin contar las complicaciones que surgen de la proyección en formatos múltiples, una pesadilla para nosotros, los directores de fotografía: nunca sabemos si el encuadre que compusimos con tanto cuidado en el rodaje, será luego respetado por el proyeccionista. Dicho todo esto, quisiera aclarar que me gusta el formato *scope*. *La Vallée* me dio la primera oportunidad de utilizarlo. Componer una imagen dentro de un cuadro alargado es excitante. No hace falta disponer los personajes en el centro, pueden ganar incluso en fuerza si se sitúan a un lado y se equilibra su peso visual con otro elemento en el lado opuesto. Cuando los

artistas clásicos pintaban un retrato —la *Mona Lisa*, por ejemplo— recurrían a una composición vertical. Los cuadros horizontales, en cambio, les ofrecían más espacio, más aire, más movimiento en una palabra. Eso fue lo que nos decidió a rodar *La Vallée* en el formato *scope*.

Tras múltiples especulaciones, nos decidimos por el procedimiento Techniscope. Hoy se tiende a abandonarlo, una circunstancia que lamento. Se le consideraba como un pariente pobre del Cinemascope: Sergio Leone lo utilizó en sus primeros *spaghetti-westerns*. Se basa en la idea de que la película convencional de 35mm. no pasa por la cámara a una cadencia de 4 perforaciones, sino únicamente a 2: la ventanilla de la cámara tomavistas está modificada, se ha hecho más estrecha, de forma que impresiona, transversalmente, sólo la mitad del fotograma. Con esto un rollo de 120 metros tiene una utilización práctica de exactamente el doble. Luego, en proceso de laboratorio, se amplía la imagen y se anamorfiza, para hacerla compatible con las proyecciones en Cinemascope. Todo ello significa asimilar algunas de las ventajas del 16mm.: menos bobinas de película virgen, menos peso que transportar, un detalle que tiene su importancia cuando un equipo ha de trabajar en plena selva virgen. Sin contar con el estilo espectacular que, de por sí, proporciona el formato. La limitación principal, como en el formato 16mm, radica en que al ampliar la imagen, aparece en la proyección mayor cantidad de grano; en el caso de *La Vallée*, que aspiraba a una calidad de reportaje, esto no tenía mayor importancia, por supuesto… Hoy, a causa del papel creciente que la financiación de la TV juega en la producción de películas, y del aumento del precio de reventa, se tiende cada vez más a abandonar el formato *scope*, cuya reproducción en el tubo de video resulta cortada por los bordes y escasamente satisfactoria.

Con todo, el interés del Techniscope vuelve a replantearse ahora. Desde *La Vallée* han aparecido emulsiones de grano infinitamente más fino. Para rodar con este sistema, no se emplean objetivos anamórficos, sino los esféricos habituales en cualquier película. Es decir, unos objetivos de calidad superior, que permiten trabajar con niveles de luz muy bajos, porque tienen mayor abertura que los anamórficos. En otras palabras, con el Techniscope se puede rodar hoy sin iluminación adicional en escenarios

donde la luz disponible es escasa. Y ya sabrá el lector a esta altura que ése es uno de mis principios.

Poca electricidad nos hizo falta, la verdad sea dicha, para rodar *La Vallée*, casi toda hecha en exteriores y de día. Había sólo dos secuencias nocturnas, en las que se utilizó un pequeño generador Honda de 1 kilowatio. Unas de ellas, al principio de la película, se desarrollaba bajo una gran tienda de campaña tejida con tela de mosquitero. El interior lo iluminaba una lámpara (supuestamente) de acetileno; en realidad, estaba alimentada con electricidad y tenía dentro una bombilla casera de 60 watios. La luz que emitía iba reforzada por una *photo-flood* oculta tras el círculo de personajes que conversaban bajo la tienda. El efecto era interesante. La tienda de campaña, levantada a la sombra de un gran árbol, destacaba su forma luminosa en la noche ecuatorial; como su tela era transparente, se podía ver de una manera global toda la escena. De esta forma tan sencilla, se creaba visualmente una situación única: estar simultáneamente en el interior y en el exterior de un decorado. La otra escena rodada de noche, una escena erótica entre Bulle Ogier y Michael Gothard, tenía lugar en otra tienda de campaña, opaca esta vez. La cámara se emplazó en el interior, muy cerca de los personajes; la (falsa) lámpara de acetileno fue nuevamente la base de iluminación, compensada con una *photo-flood* de 500 watios, dejando el resto en penumbra.

Los interiores de día se redujeron a la misma tienda de campaña de tipo militar. La iluminación era facilitada sencillamente por la luz solar: me limité a alzar la parte de la tienda situada fuera del ángulo de visión del objetivo, por donde entraba la luz que precisábamos. Para hacer el contracampo, se bajaba la parte que se había recogido y se levantaba la otra opuesta. Estos planos fueron rodados a la sombra de un árbol frondoso. Si venía un rayo de sol indiscreto, bastaba taparlo con un gran cartón. La luz, de este modo, quedaba muy bien equilibrada.

En los exteriores, como ya he dicho, no utilicé iluminación eléctrica ni focos. La luz natural era muy suave: en aquellas alturas había siempre un cielo brillante pero con sombras atenuadas por las nubes. La continuidad era fácil de mantener, como en Francia. De estas secuencias, creo las más logradas aquellas que se encontraban a mitad de camino entre la ficción y el

documental. Después de convivir tantas semanas con las tribus Hagen en Mapuga, tanto el pequeño equipo técnico como el interpretativo llegamos a formar parte del paisaje cotidiano. En la escena crucial de la matanza de cerdos, el reparto de su carne y la comilona que sigue, se consiguieron momentos donde se creaba un equilibrio mágico entre dos mundos, el nuestro y el de ellos. La cámara no tuvo otro mérito que el de estar allí para registrarlo.

A causa de la enorme distancia que nos separaba de París en las antípodas y de las dificultades de transporte, tuvimos que esperar al final del rodaje para visionar una proyección global de los copiones. Es agradable, y a veces útil, visionar lo filmado mientras se rueda, para efectuar correcciones y ajustes sobre la marcha. Pero no es indispensable. Y puede llegar a ser nocivo, en cuanto favorece impresiones de detalle y no de conjunto. Con mucha frecuencia se exige repetir planos por errores nimios e imaginarios… Conviene añadir, no obstante, que en París teníamos amigos, Eric Rohmer entre ellos, que periódicamente visionaban el copión en el laboratorio y nos enviaban cassettes grabados con un comentario detallado, que nos tranquilizaba o nos ponía en guardia ante un error. Pero el caso es que a partir de *La Vallée*, empecé a concederle menos importancia al rito diario de la proyección del material rodado el día anterior. ¡Yo veo ya el copión mientras estoy filmando! La experiencia adquirida al cabo de varias películas hace que sean pocas las sorpresas que tales proyecciones me reservan.

Como de costumbre ocurre con las películas de Barbet Schroeder, el rodaje y el tema fueron búsqueda y encuentro, experiencia vital y artística, exploración de otros mundos (y esta vez en sentido geográfico por añadidura). Rodamos *La Vallée* en el Pacífico, entre las tribus primitivas de los altos e inaccesibles valles de Papua Nueva Guinea, entre gentes que no han tenido casi contacto con el resto del mundo. Durante tres meses y medio habitamos en cabañas de palma y bambú, compartiendo la vida rústica de los nativos, sin duda una de las aventuras más emocionantes y enriquecedoras de mi carrera.

Les Deux Anglaises et le continent

François Truffaut - 1971

Sobre la disyuntiva blanco y negro/color, quiero añadir una cosa. Contrariamente a lo que se creía, pienso que no es preciso iluminar con exceso para el color; muy al contrario, hay que trabajar con un sentido de la realidad aún mayor. Dado que el blanco y negro es totalmente irreal (la realidad no es incolora), la convención contra natura se admite más fácilmente. Una película en color, en cambio, soporta muy mal las iluminaciones artificiosas, y el trabajo de iluminación debe ser más cuidadoso: cuando se ven en la pantalla colores muy chillones, la culpa suele tenerla una iluminación excesiva. En muchas películas en color me horroriza la fealdad de la imagen, su vulgaridad y falta de armonía. Ese aspecto abigarrado me repugna sobre todo en las películas ambientadas en otras épocas, y Truffaut comparte mis preocupaciones en dicho sentido.

Estas ideas generales me guiaron en el concepto y la preparación de *Les Deux Anglaises et le continent*. El precedente en blanco y negro de *L'Enfant sauvage* me era útil sólo relativamente. En mi segunda película de época tuve que replantear totalmente varías cuestiones.

La aportación de un buen director de fotografía debe comenzar mucho antes del rodaje, en la selección de los equipos, la localización de exteriores, el diseño del vestuario, etc. En Francia asumo buena parte del trabajo que el director artístico hace en Estados Unidos y otros países. Como ya he dicho, al plantear una película, pienso generalmente en un

pintor o una escuela de pintura. En *Les Deux Anglaises* estudiamos sobre todo la pintura victoriana, pero se tuvo también en cuenta la pintura impresionista francesa.

En esta película tomé plena conciencia de la importancia capital del decorado, el vestuario y el *atrevo* para obtener una imagen de calidad. Lo esencial no es lo que está en la cámara, sino lo que está frente a ella. En realidad, lo único indispensable es que la cámara tenga un objetivo y película virgen. Un único objetivo, como Bresson lo ha demostrado muy bien con su eterno 50mm, puede bastar para hacer una película entera y perfecta. Lo importante son los rostros de los actores, la dirección de la luz, el color y el contraste de la luz, los colores y las formas que existen en el decorado. Una pared blanca seguirá siendo blanca por mucho que se haga, si apoyado en ella hay un personaje oscuro. Se puede hacer lo que se quiera, hasta ponerle pantallas laterales a las luces para producir sombras sobre la pared, la disminución del contraste será sólo parcial; más fácil sería atenuar antes con pintura el blanco de la pared. Cuando se trabaja en una película de ficción, hay que molestarse en ver los decorados previamente y prepararlos bien. *Les Deux Anglaises et le continent* era una película de época. ¿Cómo reconoceremos esa época? Gracias a la pintura que la perpetúa. Al estudiar dicha pintura, se da uno cuenta de que, durante la época en cuestión, los colores puros casi no existían. Y no sólo por un problema de *parti-pris* de los pintores, sino que probablemente la técnica en la preparación de los pigmentos no hacía posible otra cosa. Los pintores se permitían a veces una sola nota violenta de color en un conjunto más bien uniforme. Por ello quisimos evitar, en general, los colores demasiado vivos; nos inclinamos con preferencia por tonos compuestos, intermedios: malvas, sienas, naranjas. Creo que si se les pide a un decorador y a un figurinista colores que no sean primarios, nos podemos aproximar a una cierta realidad de la época, que nada tiene que ver con los colorines del viejo Technicolor hollywoodiense. En *Les Deux Anglaises* pedí, por primera vez, al vestuario que se pasaran las telas blancas, las sábanas, por un baño de té, para atenuar el blanco agresivo que perturbaba la armonía.

Ésta es una de las películas que he hecho en Europa con más cuidado y para la que he dispuesto de mayor tiempo, más de diez semanas de rodaje,

margen considerable para el cine francés. Truffaut estaba muy inspirado en los emplazamientos de cámara y visualmente me dio todas las oportunidades. Se ha dicho que las secuencias francesas parecen un eco de Monet y Renoir. Como estábamos haciendo una película que transcurría en la época de estos pintores, pensamos en ellos, naturalmente, pero nunca pretendimos copiarles. Lo que ocurre es que al hacer películas de época se termina, aun involuntariamente, filmando imágenes que parecen cuadros de esa época, por la sencilla razón de que los escenarios, los vestidos y los objetos son los mismos. Cuando se filma a una niña con una sombrilla roja que camina en un día de sol bajo los árboles, es muy probable que el resultado recuerde a Renoir o a Monet. No tiene mayor mérito, hasta una computadora sería capaz de conseguirlo.

Las escenas que transcurren en Gales tienen un tono más sombrío. Pensamos, quizás sin razón, que la luz en Gales debía de ser más tenue que en Francia, pues en el norte los rayos del sol caen más inclinados. Como nos hallábamos en Normandía, y no en Gales, se nos ocurrió la idea de filmar las escenas en Gales siempre a la caída de la tarde, a fin de que la luz pareciera más nórdica. Nos daban a veces las ocho o las ocho y media rodando exteriores, secuencias como aquella en que los protagonistas juegan al tenis: esto fue posible, porque, afortunadamente, disponíamos ya entonces de película con mayor sensibilidad. Que las escenas de Gales estuvieran menos iluminadas, no fue, en el fondo, más que una estilización. De acuerdo con Hitchcock, pensamos que, en cine, los efectos han de ser un poco exagerados. Ese *parti-pris* nos sirvió para diferenciar claramente los dos países.

Una limitación considerable de esta película que se desarrolla en el tiempo es que durante veinte años siempre estamos en verano. Truffaut era consciente de ello, por supuesto. Pero ¿qué productora francesa podía permitirse un equipo inactivo en espera de que llegara el invierno? Lo ideal habría sido rodar los mismos *cottages* de las secuencias de Gales en invierno con árboles desnudos, mostrar el paso del tiempo, justamente uno de los ejes en que se apoya la película. Hicimos pequeñas manipulaciones, arrancar hojas de los árboles, cortar la hierba, rodar en días de mal tiempo, como en la escena final, cuando Muriel da clases a los niños; pero no fue

suficiente. Sólo años más tarde, con *Days ofHeaven*, se daría la oportunidad de esperar el paso de las estaciones.

En *Les Deux Anglaises* hay una escena nocturna, que me parece interesante visualmente, en la que Jean-Pierre Léaud y Kika Markham se pasean por el puerto y hablan de la hermana (Stacey Tendeter). Unos barquitos se divisan al fondo. Hice poner faroles en los mástiles con baterías portátiles, pero no proporcionaban la luz, necesaria. Le dije entonces a Truffaut: ¿Sería posible poner en el muelle unos marineros alrededor de una fogata? Le gustó la idea y así se hizo. La fogata me permitía justificar la iluminación de la escena. Es algo que siempre trato de conseguir, justificar la luz, porque creo que ahí reside otra de las funciones propias del director de fotografía.

Les Deux Anglaises, una de mis películas preferidas, tuvo desgraciadamente mala acogida de público. Significa el principio de lo que yo llamaría la obra "caligráfica" de Truffaut, que se prolongó en *Adèle H.*, *La Chambre verte* y *Le dernier métro*. Un cine muy trabajado, muy estilizado, que me permitió refinamientos en la iluminación y el encuadre que no había yo practicado todavía hasta entonces. En *Les Deux Anglaises* ensayé por primera vez la iluminación de la época con lámparas de petróleo. Lo mismo que con las velas de *L'Enfant sauvage*, no quería que las lámparas fuesen objetos de utillaje simbólicos, sin su función real que es la de iluminar. En su interior se disimularon luces eléctricas, cuya forma y filamento permanecían imperceptibles, gracias al cristal esmerilado de protección de la lámpara. Un delgado cordón eléctrico se ocultaba bajo la ropa de los intérpretes, para unir la lámpara a una batería fuera de cuadro. De ese modo, las lámparas emitían su propia luz e iluminaban realmente la escena. El apoyo de una única luz tenue de unos 60 watios, fuera de cuadro, rellenaba y compensaba las zonas en sombras. Para conseguir un mayor realismo, arrojábamos a veces conos de incienso humeante en la chimenea de la lámpara, lo cual producía la ilusión de la combustión de la mecha. Recurrimos con frecuencia a forzar el revelado hasta 200 ASA.

Por lo general, no ilumino los *fondos con* una luz distinta de la que empleo para los personajes, sino que me sirvo de la misma, es decir, utilizo una única luz. La técnica clásica de iluminar el rostro y después el fondo

por separado, me parece inconveniente, en cuanto considero básico el principio de que el rostro sobresalga, sobre todo en una película no espectacular. Si el decorado queda un poco en penumbra, se adivina más que se ve; de esta forma el espectador pone algo de su parte, es activo, "hace" y mejora el decorado.

Naturalmente, la luz única reflejada de los *soft-lights* plantea en ocasiones el problema contrario: de haber paredes claras, quedarán más iluminadas que los personajes, porque la luz reflejada es más difícil de controlar. Con "banderas" por los costados —fáciles cuando se utilizan las luces clásicas con Fresnel—, la luz reflejada se dispersa en todas las direcciones. Cuando los fondos son demasiado claros le pido al decorador que me los baje un tono o dos. Esta proporción es relativa de acuerdo con el tamaño de la habitación. Si es de grandes dimensiones, habrá que añadir entonces otras luces, ya que de lo contrario el fondo podría quedar completamente a oscuras. Si las habitaciones son de tamaño normal, me parece una ventaja el utilizar una sola luz compensada apenas por otra menor y un decorado más bien oscuro.

El problema de la falta de control de la luz reflejada empezó a simplificarse, sin embargo, a principios de los años setenta. Aparecieron en el mercado lo que se llaman *soft-lights*, que no son más que un *ready-made* industrial de lo que hacíamos antes de manera artesanal: una o más luces dirigidas, no directamente contra los actores, sino contra el fondo blanco de una gran caja, de la cual rebota muy suavizada. A partir de entonces estas luces de Cremer, Mole Richardson o Lowell empezaron a ser las luces básicas con que iluminaría todas las películas que vendrían a continuación.

Les Deux Anglaises et le continent

L'Amour l'après-midi

Eric Rohmer - 1972

Esta película puso punto final a la serie de los *Contes moraux*, de Eric Rohmer. Se rodó en París durante siete semanas. Al contrario de las anteriores, rodadas en provincias, hubo en esta película muchos y variados decorados. Con lo cual la filmación fue más movida, más nerviosa. Sus escenas transcurrían en calles, cafés, tiendas de modas, grandes almacenes, oficinas, apartamentos modernos y escaleras.

Eran decorados necesariamente cotidianos, ingratos a veces, y la perspectiva estética sobre ellos no debía de ser evidente en exceso. Los encuadres y las iluminaciones se mantuvieron dentro de una línea realista, discreta, sin subrayar casi nada. Lo importante eran los personajes, su psicología, las situaciones en que intervenían. No es fácil sacar belleza de la fealdad. El mundo actual que nos rodea suele ser trivial, cuando no antiestético. Por ello resulta mucho más difícil, menos agradecido, filmar temas contemporáneos.

Naturalmente, como de costumbre en Rohmer, los ángulos y movimientos de cámara tenían que ser justificados, y se prescindió por sistema de los objetivos que se apartan de la visión humana. Si había algún plano fuera de la norma, se justificaba plenamente por la situación. Por ejemplo, la escena en que el protagonista, Frédéric (Bernard Verley), escapa a la tentación que le ofrece Chloé (Zou Zou) en su buhardilla y, en un encuadre en picado, baja por la escalera siete pisos hasta desaparecer.

Utilizamos indistintamente escenarios naturales y decorados construidos en estudio. ¿Por qué? Alquilar una oficina auténtica y despedir temporalmente a sus empleados era tan costoso como reconstruirla. Gran parte de *L'Amour l'après-midi* se desarrollaba en este lugar. En París, por otra parte, las oficinas se hallan en zonas muy ruidosas a causa del tráfico y a Rohmer le gusta la pureza del sonido directo y prefiere no repetir tomas. Cuando hay que repetir un plano, acostumbra a ser por culpa de algún ruido exterior que perturba las voces. En los estudios de Boulogne, en cambio, estábamos perfectamente tranquilos. Fotografías ampliadas precisamente con la vista de los edificios siglo XIX que hay frente a la empresa Films du Losange, productora de la película, se colocaron frente a las falsas ventanas en el decorado del estudio. Por supuesto, las ventanas tenían cortinas que tamizaban esas fotografías ampliadas (forillos) para disimular su artificialidad.

Que se adviertan estos trucos en el cine me molesta. Como siempre me han molestado, desde mis tiempos del Centro Sperimentale en Roma, las pasarelas levantadas a lo largo de las paredes del decorado. Desde ellas la luz llega a los actores en diagonal, de una manera que raramente se produce en la realidad. Hay que reconocer que tales pasarelas facilitan el trabajo de los eléctricos, permiten que los cables vayan por fuera y no entorpezcan el tránsito dentro del decorado "atrezzado", y evita que haya un bosque de trípodes con sus luces por todo el plató. Pero creo que estas ventajas no compensan, desde el punto de vista de la calidad de la luz, por lo artificioso de los resultados que se obtienen.

Según esto, pedí que pusieran techo a nuestros decorados —un simple panel suspendido— y prescindí deliberadamente de las pasarelas. La luz vendría así, como en un escenario natural, de las ventanas o del centro del techo, no de los ángulos. La luz principal en una oficina está generalmente suspendida en el centro y es fluorescente. Hay lámparas de mesa también, fuentes de iluminación suplementaria con las que podía contar.

El otro decorado que se construyó en los estudios era más pequeño, el apartamento en buhardilla de Chloé. Tal como estaba descrito en el guión, tenía una geografía especial con sus dos puertas de salida y pequeñas ventanas altas. No hubo forma de encontrarlo y por ello se construyó. Por

tratarse de un último piso, dejamos las ventanas con un fondo blanco como el que produciría un cielo brillante (en sobreexposición). La escalera de servicio que se ve en la pantalla, en cambio, es auténtica. Hubo, por consiguiente, que tener buen cuidado de determinar y reproducir la luz y el color exactos de las paredes del pasillo que conducía a la buhardilla, pues esta parte se reconstruyó en los estudios.

Esta agradable experiencia en los estudios de Boulogne sirvió para completar la que tuve previamente en *Ma mit chez Maud*. Me convencí entonces de que, una vez más, había sido sectario en el pasado; que mi defensa de los decorados naturales era sistemática en exceso y que los estudios facilitan el rodaje considerablemente. Si se trabaja, por ejemplo, con un efecto de día y se sitúa una luz fuera de la ventana para que penetre en la pieza, como si de luz solar se tratara, es posible rodar toda la jornada sin problemas. No existe el apremio que puede darse en un decorado natural, cuando la luz auténtica del sol se desplaza inexorablemente o se oculta detrás de las nubes. Paradójicamente, pues, filmar en estudio puede resultar más realista en la pantalla que en un decorado real. Y eso, sobre todo, en el caso de escenas largas —diez minutos, por ejemplo— que pueden resultar un festival de errores (falsos *raccords*), con el sol que aparece y desaparece sin razón en ventanas diferentes a cada cambio de plano o nuevo emplazamiento de cámara.

Otra ventaja de trabajar en estudio, sobre todo en una película como ésta, donde debía notarse el transcurso de varios meses, aunque se filmó en sólo siete semanas: al principio de la película es invierno y cuando Chloé llega a la oficina, la luz en las ventanas debe de ser tamizada. Cuando regresa, después de una larga ausencia, es verano y había que marcar el efecto con una fuerte luz solar, que golpease las cortinas. Esos dos efectos distintos quizás no hubiesen sido posibles por medios naturales en tan breve tiempo de rodaje.

La gran tentación del rodaje en estudio, sin embargo, es la del puro virtuosismo de aprovechar todas las ventajas sin un propósito concreto.

En exteriores, Rohmer descubrió un sistema para filmar a los transeúntes que cruzan las calles en las horas de salida de las oficinas. Nos plantábamos descaradamente delante de ellos: completamente absortos en

sus cosas o sorprendidos por nuestra presencia, no lanzaban miradas indiscretas al objetivo. En cambio, si se pretende filmar de escondidas a los paseantes de perfil, inevitablemente vuelven la cabeza y miran a hurtadillas, con lo cual el espectador descubre que la cámara es observada.

Había en el guión bastantes escenas en terrazas cubiertas de cafés. Fueron rodadas durante las horas de mayor tranquilidad —es decir, cuando hay menos clientela— para evitar problemas con el sonido directo.

En las escenas que recogen las fantasías amorosas del protagonista en plena calle, se borró el sonido directo, que fue sustituido en el montaje con voces dobladas en estudio y sin ruidos de tráfico de fondo. Esto dio a la imagen, a través del sonido, un toque irreal, extraño.

De las siete películas que he hecho con Rohmer, fue ésta, sin duda, la que me ofreció menos ocasiones de lucimiento. No estoy evaluándola en un sentido absoluto, entiéndase bien (*L'Amour l'après-midi*, ocupa un lugar importante en la serie de los *Contes moraux*); me refiero únicamente a mi trabajo fotográfico. Se cuenta, por otra parte, entre las películas de Rohmer que han tenido mejor acogida popular.

Poil de carotte

Henri Graziani - 1972

Poca importancia ha tenido esta película en mi carrera. Basada en el hermoso libro de Jules Renard y un *remake*, en cierto modo, de la versión de Duvivier (1932), se vio malograda ante todo por un error de "peso": el personaje protagonista, un niño pelirrojo, delgado, espiritual, fue atribuido a un niño pelirrojo, sí, pero sano, equilibrado y más bien obeso. Un *miscasting* —como se dice en Hollywood— que costó caro a la productora y al director, Henri Graziani. Este *Poil de carotte* fue un completo fracaso y pasó por las pantallas como una estrella fugaz, sin que haya dejado rastro en la memoria de nadie.

Sin embargo, Graziani, antiguo guionista y hombre de espíritu cultivado, realizó esta adaptación con respeto al original y con buen gusto. El decorador, Michel Débroin, restauró con exactitud exquisita una casa de Borgoña, la región más hermosa de Francia. Los vestidos fueron confeccionados con el mayor esmero. La interpretación de Philippe Noiret resultó, como siempre, inspirada. Mi fotografía, creo, no desmerece de otros trabajos míos. Pero, pese a todo, *Poil de carotte* no halló sino la más absoluta indiferencia en todas partes. Un solo error grave puede echar por el suelo los mayores cuidados y las mejores intenciones.

L'Oiseau rare

Jean-Claude Brialy - 1973

Digamos que Jean-Claude Brialy y yo no pertenecemos a la misma familia estética. Era frecuente que pensáramos lo contrarío en términos de emplazamiento de cámara, luces, decorados, etc. Le conocí durante el rodaje de *Le Genou de Claire*, de la que era protagonista. Es uno de los grandes actores de Francia. Como director hará una excelente película algún día. Pero no era yo la persona que necesitaba para este proyecto. Tuvimos problemas de incompatibilidad, que sólo se descubren cuando dos personas trabajan juntas. No creo haberle ayudado mucho.

Brialy concebía en ocasiones planos-secuencia complicados, interesantes, pero no me parecía que los rodase en función del montaje final. Filmaba además desde todos los ángulos posibles la misma escena, como los americanos. Luego, en el montaje, intercalaba insertos en los planos-secuencia, cuando éstos habían sido concebidos como una acción continua.

No empleo, por norma general, filtros de difusión de la imagen. Producen un resultado pictórico pero algo artificioso que me desagrada. Brialy me pidió que utilizase en la película estos filtros, amén de gasas para los objetivos. Traté de disuadirle; pero, como insistió, fui obediente. En este caso, las difusiones se justificaban, sin embargo, hasta cierto punto; algunas de las actrices tenían que parecer más jóvenes de lo que eran y las gasas

delante de los objetivos borran algo las arrugas, se supone que rejuvenecen. Pero, al mismo tiempo, le quitan nitidez a la imagen.

Se trataba de una película en *sketches* o episodios. Un ayudante de cámara —el propio Brialy interpretaba el papel— cambia varias veces de jefe. Cada uno de ellos sirve de pretexto a un nuevo episodio, casi todos a ritmo de comedia o farsa. Se filmó en París y sus alrededores en un lapso de tiempo muy breve. Fue un rodaje agotador. Como ya es sabido, una película de *sketches* implica rodar tantas películas como *sketches*, porque cada vez se cambia de actores, de decorados y hasta de estilo.

Fue un trabajo difícil pero no inútil para mí. Aprendí muchas cosas. Me permitió conocer además a algunos de los intérpretes y personalidades más extraordinarios de la escena franceses: Barbara, Micheline Presle, Jacqueline Maillan, Pierre Bertin, etc.

Ciertos *sketches* me ofrecieron inclusive amplio margen para la experimentación y la creación. El más logrado, en lo que a mi trabajo se refiere, es probablemente el de Pierre Bertin. Las escenas de la casa del poeta en el crepúsculo vista desde lejos, con las luces encendidas en el interior, me permitieron efectos de atmósfera que desarrollaría más tarde en *Days of Heaven*.

En el *sketch* de Annie Duperey hice también algo interesante, creo yo, desde el punto de vista fotográfico. Transcurre en un viejo palacio donde la caja de fusibles estalla antes de una recepción. El ayudante de cámara tiene que arreglárselas entonces para iluminar la fiesta, y sale del paso encendiendo una buena cantidad de velas, que los invitados toman por un detalle de decoración. Recurrí aquí a la plena abertura del objetivo y a forzar el revelado (200 ASA). Dio un resultado sorprendente. Esto fue mucho antes de las famosas secuencias de *Barry Lyndon*; como en dicha película se empleó un objetivo de f0,95, cuando yo sólo disponía de un f2.2, mis colegas llegaron un poco más lejos. Perfeccioné esta experiencia años más tarde, en las escenas de la capilla en *La Chambre verte*.

El efecto de la luz de vela, cuya temperatura de color es muy baja, da una coloración muy rojiza a la persona que la lleva, lo cual produce el efecto del pintor La Tour, que en blanco y negro no se puede obtener. Esta iluminación de otra época, que ya experimenté en *L'Enfant sauvage*,

resultaba mucho mejor en color: ésa fue la gran sorpresa. Los colores se alteran al forzar el revelado, pero cuando se aplica tal técnica en el laboratorio es porque la iluminación es tan extrema que los colores están alterados igualmente en la realidad. Dicho de otro modo, al rodar una escena de calle iluminada sólo con luces de neón, o una escena interior con una lámpara de petróleo o con una vela, por ser estas fuentes de luz de tonos rojizos, azules o verdosos, el sobrerrevelado contribuye todavía más a reforzar esa impresión de anormalidad en la iluminación, que entonces se acepta sin reparos.

Femmes au soleil

Liliane Dreyfus - 1973

Cuando Liliane Dreyfus me dio a leer el guión de *Femmes au soleil* y observé que casi toda la película iba a transcurrir alrededor de la piscina, en la finca donde las protagonistas pasaban sus vacaciones, le sugerí enseguida que sólo una parte se desarrollase en dicho lugar. Se hicieron modificaciones, de manera que, en un momento dado, el excesivo calor justificaba que las tres mujeres se desplazasen a un bosquecillo contiguo, para allí continuar su conversación. Se obtenía así variedad en una película que hubiese corrido el riesgo de resultar monótona. En la iniciativa había también una razón de orden práctico. El rodaje en cinco semanas y el presupuesto reducido nos obligaban, una vez más, a encontrar soluciones de filmación sencillas. Es ahí donde un director de fotografía más experimentado puede ayudar a un realizador neófito, como era el caso de la Dreyfus.

Femmes au soleil tiene una perfecta unidad de tiempo; La acción transcurre en un solo día, desde la mañana hasta el atardecer y la noche, momento en que la noticia intempestiva de un accidente de carretera rompe la placidez, de una jornada normal. La dificultad y el interés fotográfico, para mí, radicaban en obtener visualmente la impresión de las distintas horas del día en aquel lugar, distinguir el aire fresco de la mañana del sol a plomo del mediodía, el calor bochornoso de la tarde, las coloraciones

rojizas del atardecer y la oscuridad de la noche. Todo ello en un decorado casi único: la piscina y su alrededor.

El problema principal consistía en que, al rodar ocho horas diarias, el sol se desplaza y las sombras con él. Como cada una de las escenas de la película, interrumpidas apenas por breves *flashbacks*, era larga, se optó por un plan de trabajo continuo; por ejemplo, en el caso de una escena de tarde, se rodaba las ocho horas seguidas a partir del mediodía. De esta manera, al menos, el sol había pasado al otro lado del cénit sin que las sombras cambiasen de dirección. Cuando las sombras se hacían ya demasiado largas, o la luz demasiado rojiza, nos dedicábamos, por ejemplo, a terminar una secuencia interrumpida el día anterior. La idea de la conversación a la sombra de los árboles facilitaba el rodaje, porque allí se podía filmar a cualquier hora, aun en días sin sol; esto permitía aprovechar horas que de otra manera se hubiesen perdido. En días de sol, no obstante, como las copas de los árboles eran poco espesas y dejaban pasar rayos de luz que afeaban el rostro de las actrices, utilicé el sistema de tender un toldo encima de los árboles.

El director de fotografía puede influir considerablemente en la elección del decorado de una escena, sobre todo si fue escrita sin haberse concretado el lugar preciso donde se desarrolla. Recuerdo, en este sentido, el momento en que la hija (Eve Dreyfus) le explicaba matemáticas modernas a la madre (Juliette Mayniel). Esta escena podía rodarse indistintamente en la pieza de arriba, en el salón de abajo, en la piscina, o en la entrada donde había un muro de piedra como fondo. Pues bien, sugerí que se filmase contra el muro, porque era neutro y los personajes se destacaban mejor, la textura de aquellas piedras era hermosa. He aquí una idea de decorado fotográfico.

Para la escena nocturna en la piscina entre madre e hija, cuando ésta escucha un cuento de hadas, se encontró una solución simple pero eficaz, visualmente interesante, un poco mágica como convenía a la situación. Mi jefe de eléctricos habitual en Francia, Jean-Claude Gasché, encontró la manera de instalar *photo-floods* bajo el agua. Así, la piscina aparecía iluminada desde dentro, como ahora se ha hecho costumbre. Los personajes se recortaban contra este gran rectángulo luminoso. Una sola luz frontal próxima a la cámara (*soft-light* Cremer 4 KW) se encargaba de iluminar

apenas a los intérpretes, que de otro modo hubiesen quedado reducidos a la simple silueta.

Cuando se trabaja con una persona que, como Liliane Dreyfus, hace su primera obra, hay que ayudarle, pero ayudarle de una manera discreta, sin recurrir al expediente del chantaje técnico, que es el que suele darse con mayor frecuencia. En el caso de Liliane, una persona de una sensibilidad y un gusto exquisitos, pero absolutamente ignorante de lo que se ha dado en llamar "técnica cinematográfica", había que proceder como un consejero, pero cuidando bien de no usurpar inconscientemente su puesto. Un director de fotografía no debe en ningún caso, y menos en éste, exigir nada, sino más bien sugerir. Si un realizador propone algo que yo no considero correcto, trato de explicar el porqué. Si no le convenzo, si se obstina en su idea, yo debo ceder. No hay que perder nunca de vista —como suele ocurrir con frecuencia en un oficio en el que se establecen *rapports de forces*— que mi cometido consiste en ayudar al director. Es su sueño lo que yo convierto en imágenes, no el mío.

Con su intuición extraordinaria, Liliane Dreyfus se familiarizó rápidamente con el medio. Y así *Femmes au soleil* resultó una película muy estimable, muy personal también. Tuvo la suerte, por otra parte, de surgir en el momento en que el cine comenzaba a darle un lugar a la mujer en su movimiento de liberación. La película suscitó interés, fue seleccionada para participar en varios festivales, obtuvo excelentes críticas.

Un detalle interesante es que fue además una película de una factura técnica impecable, cosa que no dejó de sorprender, tratándose como era de una *opera prima*. Y es que Liliane Dreyfus contó con un equipo de colaboradores excepcional. El primer ayudante de dirección, Jean-François Stévenin —antiguo ayudante de Truffaut y Schroeder, que se destacaría luego como director— fue un elemento más en la clarificación de algunas intuiciones, oscuras al principio, de la realizadora.

Pero lo más determinante, creo, y es una táctica que recomendaría a todo principiante, fue que el montador —en este caso la montadora— de *Jules et Jim*, Claudine Boucher, estuviese presente con su moviola durante todo el rodaje. De esta forma se iban ensamblando las escenas, a medida que de París llegaba el copión positivado en el laboratorio. Cuando aparecía

algún defecto de continuidad, cuando era obvio que faltaba un plano, una mirada, una intercalación que aclarase el discurso, Claudine Boucher nos lo señalaba, y lo rodábamos para añadirlo al material, o sustituirlo. Así esta pequeña película casi alcanzó la perfección narrativa.

The Gentleman Tramp

Richard Patterson - 1973

Este documental de largo metraje sobre Charles Chaplin significó una de las grandes decepciones de mi carrera, particularmente por la ilusión con que había abordado el rodaje. Chaplin, no hace falta insistir en el tema, es uno de los grandes genios del siglo. Este proyecto, que debía evocar su vida y su obra, se basaba principalmente en una larga conversación con Chaplin, retirado en Suiza con su familia, conversación durante la cual se intercalarían documentos y secuencias de sus películas. Peter Bogdanovich, gran conocedor de la obra de Chaplin, había preparado cuidadosamente un cuestionario. Pero al llegar a Vevey, descubrimos que Chaplin ya no era Chaplin: había perdido casi totalmente la memoria, su espíritu había dejado de habitar su cuerpo. A las preguntas no daba prácticamente respuesta: simples monosílabos, frases a duras penas inteligibles y sin el menor interés. Decepcionado, Bogdanovich decidió renunciar al proyecto.

Fue Richard Patterson quien lo retomó meses más tarde, logrando llevarlo a término. Patterson abandonó la idea imposible de la entrevista, y consiguió que se trasladaran a Suiza el actor cómico Walter Matthau y su mujer, amiga de juventud de Oona O'Neill. Así se pudo crear una atmósfera familiar y tranquilizadora, con lo que Chaplin abandonó un poco su rigidez. Logramos de esta manera captar algunos momentos emocionantes de su relación con Oona, ciertas miradas de entendimiento entre ellos que decían más que mil palabras, un paseo bajo los árboles de otoño, dos figuras que se

alejaban como en el final de *Tiempos modernos*, pero ahora realmente al final del camino.

Del trabajo de Bogdanovich no quedó más que un plano, aquel junto al fuego de la chimenea en que Chaplin canturrea una melodía, un vals que le recordaba su infancia y su madre. En su búsqueda de documentos, Patterson hizo un hallazgo feliz: Oona había estado filmando los últimos años familiares con una cámara amateur. Aquellas imágenes un poco toscas y temblorosas revelaban la intimidad de un Chaplin desconocido. Patterson utilizó también escenas de sus películas que tuvieran obvias referencias autobiográficas. Todo ese material quedó armonizado en un montaje absolutamente perfecto: la película era no ya amena sino emocionante. Conoció gran difusión poco tiempo después, cuando sobrevino la muerte del genial cineasta. Todas las cadenas de televisión le rindieron homenaje transmitiendo esta su última aparición en las pantallas.

No hubo el menor problema con las escenas que se rodaron en el jardín de la residencia de Chaplin, en Vevey, las cuales no requirieron ninguna iluminación, por supuesto. En las demás, en el gran salón de la casa, hizo falta alguna luz suplementaria. La *conditio sine qua non* para rodar, era la de molestar lo menos posible: nada de cables eléctricos entrelazados y dispersos peligrosamente por el suelo, nada de luces múltiples que podían dañar la vista frágil del octogenario. Por lo tanto, pedí únicamente que se encendieran todas las lámparas propias del salón, lo cual creaba ya una base lumínica de ambiente. Por los ventanales entraba igualmente algo de luz tamizada que, si bien con distinta temperatura de color, contribuía a la atmósfera general. Encendí una sola *photo-flood* de 500 watios, cuyo haz luminoso hice rebotar sobre una pared para atenuar su efecto. Se rodó a f3.1 con el *zoom* 20-120mm. de Cook Varotal, e hice luego forzar el revelado a 200 ASA. El resultado visual fue de una gran naturalidad.

Esta película, por otra parte, me permitió trabar conocimiento con el productor Bert Schneider. El que quedase satisfecho de mi pequeña participación me valió para que años más tarde me llamara para trabajar en *Days of Heaven*.

La Gueule ouverte

Maurice Pialat - 1973

De todos los directores con quienes he trabajado, Maurice Pialat es seguramente el que más respeta la realidad de las cosas. Es también uno de los grandes cineastas franceses actuales. Por desgracia, su cine es raramente comercial. Sus exigencias con sus colaboradores y consigo mismo son tales, que cada día le resulta más difícil llevar a cabo una obra con continuidad.

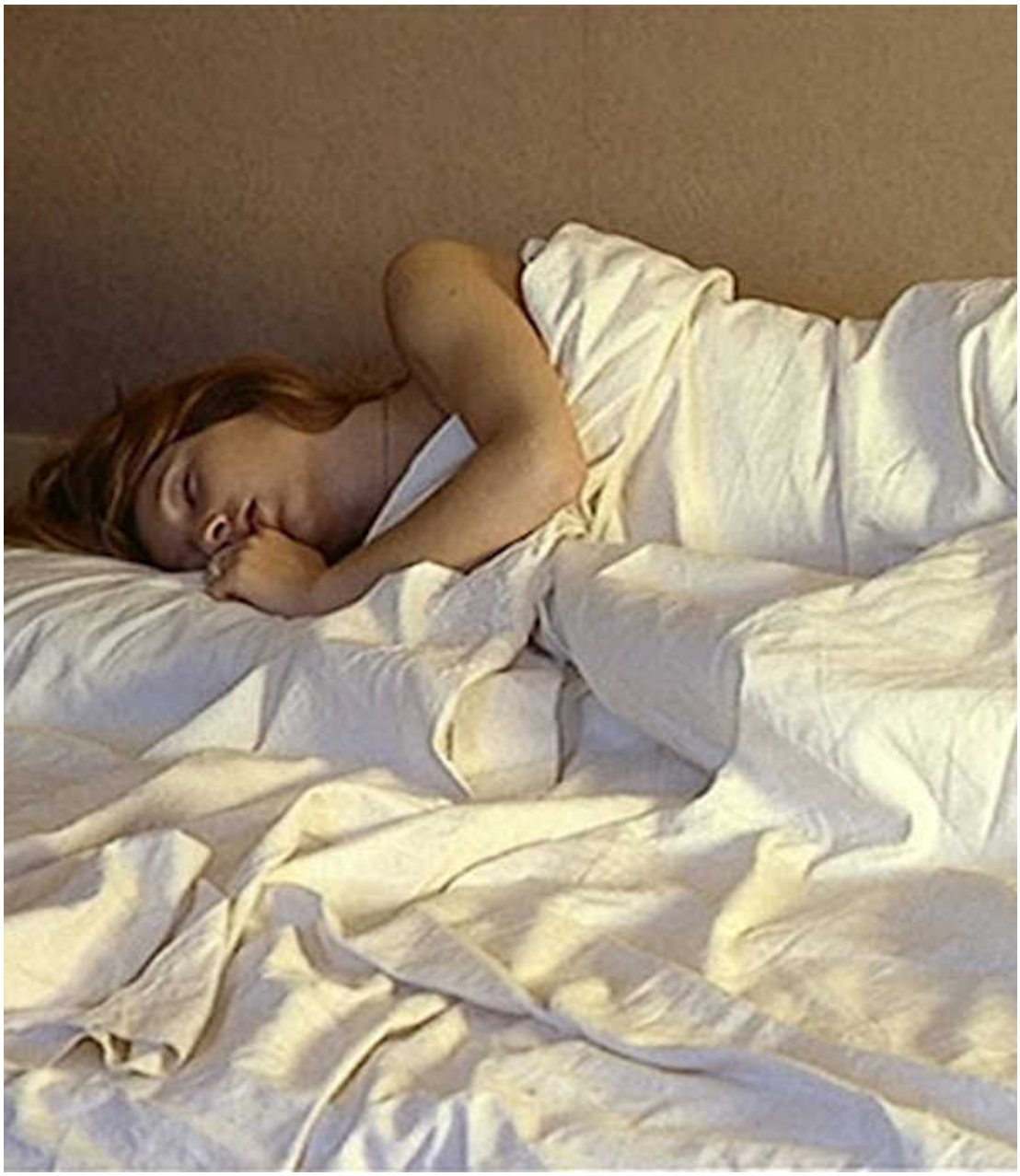
De película en película, hasta culminar precisamente en ésta, Pialat ha ido depurando su estilo, hecho de una total desnudez, en la puesta en escena. Rehúsa por sistema los trucos y recursos de eso que se da en llamar "cine", renuncia a los movimientos de cámara —panorámica, *travellings, zooms*— en beneficio de una cámara clavada en el suelo, inmutable. Rechaza también recurrir al montaje, y sus planos tienen la duración de la escena misma. Utiliza, por lo general, un solo objetivo, el 50mm, que, como es sabido, reproduce las perspectivas de la visión humana.

Por este motivo, su cine podría hacer pensar en Bresson, apóstol también del 50mm. Pero el cine de Pialat, por el contrario, se sitúa en sus antípodas. En el trabajo de la dirección de actores, Bresson busca una estilización en el hieratismo; Pialat sólo queda satisfecho con la *justesse de ton*. Sus intérpretes deben hallar el tono justo de la verdad, de modo que sus personajes se confundan con la realidad. De ahí que Pialat ruede treinta e incluso cuarenta tomas de un plano, hasta que salte la chispa de vida deseada, quizá distinta de la que habían previsto el actor o el propio

director. Estas y otras razones hacen que trabajar con Pialat sea agotador. Pero hay una recompensa, la certeza de saber que se ha colaborado con un artista cuya independencia y sinceridad rayan en la locura, un artista de una pureza absolutamente excepcional.

En lo que respecta al encuadre y la iluminación, nuestro encuentro fue afortunado. Cada vez que filmaba una escena sin artificio alguno, aprovechando las luces existentes —la luz "clínica" en el hospital, la luz fluorescente en la mercería, la luz de ventana en el piso superior—, Pialat se mostraba sumamente feliz. No se empleó maquillaje, por supuesto, y la película fue rodada casi enteramente en decorados naturales, voluntariamente antiestéticos, exentos además del pintoresquismo posible en un pueblo francés de la Auvernia.

El tema no podía tener menos atractivo para el público cinematográfico, que generalmente sólo busca distracción: la enfermedad, la vejez, la muerte. Durante dos horas largas Pialat mostraba, paso a paso, la destrucción progresiva, física y psicológica, de una persona, la madre del protagonista, víctima de un cáncer. *La Gueule ouverte* se mantuvo en cartel unos días. Fue vista por un escasísimo número de espectadores.



La Gueule ouverte

Général ldi Amin Dada

Barbet Schroeder - 1974

Durante años me sentí atraído por el documental sin reconstrucción, donde el autor interviene únicamente en la filmación de las escenas y en el montaje, pero sin provocar lo que ocurre frente a la cámara, al acecho —como un cazador— de que algún acontecimiento se produzca. Ese tipo de documental, el *cinéma-vérité*, dejó de interesarme en un momento dado. Me di cuenta de que era un método muy limitado; si se espera a que ocurran las cosas, *a*) pueden no ocurrir o, *b*) lo que ocurra puede no ser significativo. Por mucho que me pase veinte domingos rodando con cámara oculta en una playa, como en mi película cubana, lo que se capta, al fin y al cabo, es sólo la superficie de las cosas. Cabe otro recurso, la técnica de la entrevista televisiva, pero tampoco me parece esto totalmente satisfactorio. Así pues, tras la experiencia de la TV escolar, empecé a sentir la necesidad de la ficción, de contar una historia, de utilizar actores. En una palabra, de hacer aquel cine que yo había rechazado.

Con *Idi Amin Dada* Barbet Schroeder me dio la oportunidad de volver al documental. Pero en este caso se trataba de un documental a medio camino de la ficción, de un reportaje donde se provocaron las situaciones y en las que el protagonista, Amin, colaboró. Ésta fue la gran astucia de Schroeder: implicar al dictador en el proyecto, hacerle co-autor en una especie de autorretrato.

Idi Amin Dada no podía rodarse más que en 16mm, porque Amin es un hombre que se desplaza mucho. El carácter portátil y miniaturizado con sonido directo del equipo de 16mm. nos convenía para no ser molestos: la consigna era la de mantenernos en un discreto segundo término. El propio Amin Dada era quien llevaba la batuta y nosotros debíamos seguirle. Se trataba de hacer una foto más funcional que estética, más inteligente que bella, porque el documento tenía un interés palpitante. Como las consideraciones estéticas podían retrasar el rodaje de ciertas escenas, teníamos que estar preparados en todo momento. Por eso quizás este documental dio la vuelta al mundo.

Disponíamos de una de esas maletas Lowell, que llevan en su interior pequeñas lámparas de cuarzo portátiles. La iluminación directa era muy cruda en los pocos interiores de la película. Sin embargo, no eché de menos mis *soft-lights* habituales, cuyo mayor volumen hubiese obstaculizado el rodaje. Amin tiene un rostro muy móvil y expresivo y de piel muy oscura. Descubrí, por casualidad como tantas otras veces, que las luces direccionales producen en personas de piel muy oscura reflejos que ayudan a la visibilidad de su cara. En la secuencia en que Amin exhorta a los médicos jóvenes, había al fondo del anfiteatro universitario una pizarra negra, que destacaba más aún sus facciones. Procuré siempre situar a Amin ante fondos no demasiado claros. Al fin y al cabo era un retrato preciso lo que estábamos tratando de hacer. En exteriores le ponía sistemáticamente de cara al sol, para que sus expresiones fueran bien visibles. Había que pedírselo, no obstante, con suma discreción, sin violentarle, pues en cualquier momento se podía romper aquel hilo tenue que nos permitía realizar la película.

En cualquier caso, el general se mostró muy cooperativo, probablemente porque es un histrión nato y le complacía sobremanera ser filmado por un equipo europeo. Por ejemplo, durante la secuencia del barco en el Nilo, cuando Amin habla a los animales, vi que era excesiva la diferencia de luminosidad entre el puente cubierto del barco en que Amin se encontraba y el exterior. Como no tenía luces de apoyo, me arriesgaba a una subexposición segura con el fondo totalmente quemado, y el fondo era importante. Tímidamente le pregunté si no le molestaría que se filmase la

misma escena al descubierto. Pues bien, él mismo tomó una caja y se instaló en el techo de la embarcación. De esta forma, se rodó la entrevista sin dificultad: la imagen comprendía a la vez la figura del general, el paisaje fluvial y los animales a los que saludaba y hablaba.

Utilizamos un material clásico de reportaje: la Eclair-Coutant 16mm. y un *zoom* Angenieux. El *zoom* me permitía pasar sin interrupción de un primer plano a un plano de conjunto, podía permanecer en un punto fijo sin desplazarme, sin molestar, sin interferir el curso de los acontecimientos. En otras palabras, el empleo del *zoom*, por una vez, estaba plenamente justificado.

Como habrá podido observar el lector, no sigo reglas rígidas. Puede parecer que me contradigo de una película a otra. Lo cierto es que no existe una fórmula válida para todos los casos. El trabajo que se pretende hacer impone sus propias reglas.

Aunque gran parte de *Idi Amin* fue rodada con cámara al hombro en continuo desplazamiento, la experiencia de esta película significó para mí la destrucción de otro mito: el del reportaje cámara en mano. Es útil, qué duda cabe, pero no siempre ni en cualquier circunstancia. Raramente lo es en el caso de una entrevista con un personaje sentado. Nada puede compararse en tal ocasión con un buen trípode. Cuando se interroga a un hombre como Idi Amin, una cámara que tiembla distrae la atención. Cuanto más tranquila, más precisa es la imagen, cuanto más limpio es el sonido, mejor se transparenta la personalidad y llega al público.

El rodaje de *Idi Amin Dada* me retrotrajo a mis tiempos de Cuba. Fue un experiencia muy estimulante, rejuvenecedora. El equipo era mínimo: Schroeder, un ingeniero de sonido y yo. Pero tuve que pedir un ayudante, que llegó de París la segunda semana. Con toda mi buena voluntad me era imposible recargar la cámara, poner las luces y cables, rodar y llevar el foco, todo a la vez. Perdíamos momentos preciosos, porque yo estaba ocupado en otros quehaceres diferentes del principal, que era el de filmar. Eso no impide que la idea de un equipo reducido fuese la correcta. Porque de esta forma el dictador se manifestaba casi como si estuviese en privado. El grado de intimidad que Schroeder pudo obtener entre la cámara y Amin,

no habría sido posible con un equipo convencional de varios ayudantes, *script*, eléctricos, etc. Se hubiese roto la complicidad.

Algunas personas han mostrado su asombro ante el hecho de que Amin permitiera filmar ciertas escenas. La verdad es que él se sentía orgulloso de hacernos participar en situaciones que consideraba ejemplares. A veces, al principio, nos advertía que podríamos rodar sólo unos cinco minutos, para no alterar el ritmo de su trabajo diario. Pero en la mayoría de los casos se le olvidaba que pasaban los cinco minutos, entusiasmado por su discurso, como ocurrió en el consejo de ministros, y nosotros seguíamos filmando.

Mientras trabajábamos, un equipo de la televisión ugandesa rodaba simultáneamente. Pero no lo hacía con continuidad, como nosotros, sino de manera esporádica. Ello significó un inconveniente: como yo había organizado mi propia iluminación, cuando ellos encendían de vez en cuando sus focos portátiles, mi diafragma en el objetivo se hallaba en sobreexposición. Con todo, el material de archivo rodado por estos reporteros autóctonos nos fue muy útil a la hora del montaje, donde se intercaló con el nuestro cuando fue necesario.

Regresamos a París con unas diez horas de película impresionada. Amin repetía las mismas cosas, una y otra vez, a lo largo de sus discursos. Resumirías fue prácticamente la única licencia que se permitió Schroeder en el montaje final. Su propósito consistía en permanecer lo más neutro posible, ser lo más claro que estuviera a su alcance sin hacer uso de un comentario hablado. Schroeder sabía que por la boca muere el pez. No era necesario atacar con un comentario al dictador: él mismo, sin darse cuenta, llevado de su exuberancia y falta de complejos, se delataba a cada momento.

En el consejo de ministros al que antes he aludido, Amin pronunció una larga requisitoria. Los presentes se limitaban a escucharle. En un momento determinado, Amin amonestó a uno de ellos; pero como hablaba sin mirarle, no había manera de saber a quién se refería. De ahí que hiciese yo una panorámica descriptiva sobre aquellos hombres aterrorizados. Quince días más tarde nos enteramos de que el ministro Ondoga apareció ahogado en el Nilo. Schroeder, en el proceso de laboratorio, hizo “congelar” en la

panorámica la imagen de aquel hombre, mientras que el comentario daba cuenta escuetamente de lo sucedido.

Varias semanas después del estreno en París, llegó esto a conocimiento de Amin, así como de otras imágenes del prólogo que arrojaban un saldo negativo sobre su personalidad. Furioso, exigió varios cortes. Y para que Schroeder atendiera su petición, hizo detener a todos los franceses residentes en Uganda, a quienes amenazó con represabas, que podían crear un serio incidente diplomático. Que yo sepa, ésta habrá sido la primera vez en la historia que la censura cinematográfica se ejerce por el sistema de tomar rehenes.

En *General Idi Amin Dada* convergieron el cine y el periodismo. No por azar, ya que esta película surgió, en un principio, como un encargo de la televisión, para una serie de retratos de hombres políticos contemporáneos, tales como Bourguiba, Dayan, etc., y que habían sido ya filmados por otros realizadores. Schroeder propuso un retrato de Idi Amin. Al visionar el material rodado durante tres semanas en Uganda, el productor Jean-Pierre Rassam pensó que la fotogenia y expresividad de Amin eran extraordinarias y que la película merecía una ampliación a 35mm. para ser explotada en salas cinematográficas. El propio Amin, siempre en primera plana de los periódicos del mundo con sus sanguinarias y extravagantes hazañas, fue, sin querer, el principal promotor, la mejor publicidad de esta película, que se mantuvo en cartel durante meses y fue vendida a casi todos los países del mundo. Y según parece, el psicoanálisis de la personalidad de Amin, de sus reacciones ante un imprevisto ataque, que a partir de nuestro trabajo llevaron a cabo los especialistas, hizo posible la operación rescate de Entebbe.

Cockfighter

Monte Hellman - 1974

Muchas personas creen que *Days of Heaven* fue mi primera película americana. En realidad, es sólo la que me dio renombre, porque antes hubo la experiencia, en Europa, de *The Wild Racers* con Roger Corman. Y luego, en América, esta película, *Cockfighter*.

Como la mayoría de las producciones de Corman, tenía que rodarse en un plazo brevísimo —cuatro semanas— y en escenarios reales no construidos en estudio. Los intérpretes, a excepción de Warren Oates, no eran muy conocidos, y el equipo, al margen de los sindicatos, estaba compuesto por jóvenes principiantes con más entusiasmo que oficio. Esta fórmula le permite a Corman producir, una tras otra, películas de bajísimo presupuesto. De ahí que casi todos los nuevos talentos del cine americano hayan comenzado con él, pues constituye la única rendija consentida por la industria de Hollywood.

El director de *Cockfighter*, Monte Hellman, es una de las personalidades más interesantes del joven cine americano. Conocía sus dos *westerns —The Shooting, Ride in the Whirlwind—* y admiraba *Two-Lane Blacktop*. Por tal motivo acepté esta película. Sabía que un artista como Hellman sacaría partido de unas premisas comerciales tan severas. El plan de rodaje —veinticuatro días— era justísimo, en particular para una película de tan variados decorados y muy difícil ejecución. Había que trabajar con animales, por añadidura, lo que entrañaba otras nuevas dificultades. De ahí

que fuera necesario rodar doce, catorce y hasta dieciséis horas diarias. La película tenía como fondo el extraño mundo de las peleas de gallos. Fue rodada en el Sur, en el estado de Georgia, siempre de modo clandestino, en vallas auténticas y al margen de la ley. Corman contaba con la novedad del tema y con la existencia, en los Estados Unidos, de unos dos millones de personas dedicadas a este juego cruel, es decir, un público potencial importante. Pero Hellman no hizo una simple película de explotación de la violencia —una de las fórmulas de Corman— sino una pintura precisa y sin concesiones de ese ambiente singular. El personaje interpretado con maestría por Warren Oates, dominado por una obsesión o idea fija —como otros caracteres en la obra de Hellman— se emparentaba con los arquetipos de la tragedia griega.

Corman no quedó satisfecho del montaje final. Se hizo una *previeu*, en Georgia precisamente, y la acogida fue muy fría. Corman mandó a sus montadores que acortaran la película y que añadieran escenas que nada tenían que ver con la idea inicial del director. Así desfigurada, se estrenó con el nuevo título de *Born to Kill*, también sin éxito, por lo que fue retirada inmediatamente de la circulación. Sólo una proyección fugaz en el festival de Edimburgo permitió a *Cockfighter* hallar, por fin, un público y una crítica entusiastas.

Mi trabajo se resintió un tanto de la rapidez y dificultad del rodaje, y aparece menos cuidado en su ejecución. Estoy satisfecho, pese a todo, de ciertos elementos de la iluminación y el encuadre. En ocasiones la intuición sustituye con ventaja a la reflexión.

A partir de *Cockfighter*, adopté la práctica americana de pedir al laboratorio que se tirase el copión a una sola luz. En Europa se corrigen ya los copiones según indicaciones diarias. Aunque el visionado del copión con tiraje a luz única es más ingrato, resulta a la larga más útil para el director de fotografía. Más adelante y a partir de la copia de trabajo ya montada, se puede corregir el talonaje final, pidiendo de acuerdo con una referencia fija las correcciones pertinentes: impresión más clara o más oscura, sustracción de tal o cual color dominante, etc.

Para mí significó una experiencia estimulante, excitante, la de volver a rodar en América. Y sobre todo una película tan americana como ésta.

Lejos del equilibrio y mesura del paisaje y la arquitectura franceses, me hallaba de pronto ante la imagen un tanto abigarrada pero extraordinariamente fotogénica de la realidad americana de todos los días: moteles, carreteras, estaciones de servicio, cafeterías, etc., sin olvidar esa especie de pequeños circos romanos que son las vallas de gallos.

No pierdo la esperanza de que los auténticos aficionados al cine descubran algún día esta curiosa y original película.

Mes petites amoureuses

Jean Euslache - 1974

Había trabajado ya anteriormente con Jean Eustache, en su mediometraje *Le Pére Noel a les yeux bleus*, pero sólo por unos días, ya que un pequeño accidente me impidió terminar la película. Ahora, después del gran éxito inesperado en Cannes de *La Maman et la putain*, Eustache me ofrecía otra oportunidad en un largometraje hecho esta vez, con un presupuesto holgado y tiempo suficiente (trece semanas) de rodaje, a realizar en Narbona. Sus películas precedentes se filmaron con métodos simplificados (probablemente por razones económicas), pero aquí Pierre Cottrell, el productor, nos concedía todas las oportunidades y ventajas.

La cámara, montada sobre el *travelling*, describía con frecuencia largos movimientos envolventes por las calles de Narbona. Aspirábamos a una puesta en escena muy estilizada, en los antípodas del simple reportaje.

Los transeúntes —la mitad de la película transcurría en las calles— no se movían al azar sino de acuerdo con indicaciones precisas. Contrariamente a las técnicas de la *nouvelle vague*, en las que se "robaba" el movimiento de los viandantes, ajenos al hecho de que estuvieran siendo filmados, la coreografía de sus idas y venidas se estructuraba con la ayuda de comparsas contratados por la producción. Eustache deseaba una total reconstrucción y transposición de la realidad, la "realidad" de sus recuerdos adolescentes. Pero tampoco quería caer en la moda "retro": calles y ropas se eligieron con un sentido de intemporalidad no documental; los jóvenes

intérpretes no profesionales fueron dirigidos con un sentido no realista, estilizado; se les pidió una actuación sin ademanes, un poco como en el cine de Bresson.

Eustache me permitió en esta película realizar una experiencia que desde hacía tiempo me interesaba. Fue en la secuencia erótica de los adolescentes en el cine, cuando están viendo la película *Pandora*. Siempre me han parecido falsas y convencionales las escenas que ocurren en un cine. Se acostumbra a provocar un parpadeo de la luz para reproducir un supuesto parpadeo del obturador en la cámara de proyección. Esto aun podría justificarse si la película proyectada fuese muda, cuya cadencia era sólo de 16 imágenes por segundo, pero no en el caso de una película actual. Fui a un cine para estudiar la cuestión. En vez de mirar a la pantalla, observé el efecto de la reflexión de ésta sobre el público. Comprobé que no se producían parpadeos, pero sí saltos bruscos de luminosidad con los cambios de plano según el valor de densidad de cada imagen. Alquilamos entonces un proyector portátil de 16mm. y se dirigió el haz luminoso no sobre la pantalla, de la cual no llegaría casi nada por rebote a los protagonistas (los objetivos y emulsiones actuales todavía no pueden captar tan débil luminosidad), sino sobre ellos directamente. Pero aunque se desenfocó totalmente el objetivo (de proyección), se podían aún percibir formas proyectadas en los rostros. Entonces se nos ocurrió una idea: proyectar sin objetivo, para que el haz luminoso atravesara sin foco la película, que actuaría en su movimiento como filtro de densidad variable. El efecto, pienso, fue perfecto. Tan satisfecho quedé del descubrimiento, que lo empleé de nuevo en las secuencias en el cine de *L'Homme qui aimait les femmes* y *L'Amour en fuite*.

En las ciudades del sur de Francia hay un paseo nocturno. Iluminamos toda la alameda únicamente con unas cuantas *photo-floods*, que sustituían la luz de las farolas. Al otro lado del pueblo reinaba la penumbra. Allí transcurría la acción de una escena y teníamos un diafragma menor de f1. Lo que hicimos entonces fue pedir a los actores (Dionis Mascolo, Ingrid Caven) que primero él encendiera un cigarrillo, que después ella le imitase, y que tardaran un poco en apagar la cerilla para que diese tiempo a ver sus rostros a la luz de la llama. La mayor parte de la escena, pues, los

protagonistas están en penumbra, y sólo se ven al fondo los transeúntes en el paseo nocturno iluminado, aunque hay dos o tres momentos en que los rostros son visibles gracias a los fósforos. No es necesario que se vea siempre todo, la memoria reemplaza a la visión. El ser humano ve menos de lo que cree ver, más bien adivina. Pongamos por caso, un anuncio que esté a gran distancia, no llegamos a leerlo realmente, pero la forma y el color de las letras nos indican, por ejemplo, que publicita la Coca-Cola. Del mismo modo, si se ha visto en la pantalla el rostro de un actor durante un instante, no hace falta verle toda la escena, porque el resto se imagina. En una escena como la que he descrito, dejar los rostros iluminados todo el tiempo, habría resultado trivial. Aquella pareja se quedaba del otro lado, solitario, de la alameda, para que no se les viera. La luz, o la falta de luz, mejor dicho, ilustraba la idea de clandestinidad. La escena cobraba así, creo, más misterio, más poesía.

Utilicé también en esta película una vieja técnica inspirada en el cine mudo. El taller de reparación de bicicletas donde se suponía que trabajaba el protagonista, en la realidad se hallaba en el amplio bulevar exterior de Narbona, cuando en la ficción de la película tenía que estar en el centro del pueblo entre calles estrechas y tortuosas. Para filmar las escenas en las que el protagonista mira a través de las puertas vitrales del establecimiento, se sacaron éstas de sus goznes para situarlas frente a una calle vieja del centro. Como en los tiempos de Edison o Méliés, se aprovechaba la luz del decorado abierto, sin añadir iluminación eléctrica. Es una técnica que resulta no ya económica, sino eficaz. El interior y el exterior se equilibran muy bien lumínicamente. No hay sombras que delaten al operador, como cuando se emplean luces artificiales. Desde entonces he recurrido a este procedimiento otras veces, en *The Blue Lagoon* sobre todo.

Pese a ser muy celebrada por la crítica, *Mes petites amoureuscs* no obtuvo una gran acogida de público. Era una obra sin concesiones, creación pura de su autor, sin el tono de provocación que hizo de *La Maman et la putain* aquel éxito inesperado. La duración superior a las dos horas, el ritmo voluntariamente lento, lánguido —como tiene la vida en las ciudades del sur—, la ausencia de nombres célebres en los créditos, la renuncia a los

efectos fáciles del cine comercial, impidieron que tuviera el reconocimiento que a mi juicio merecía.

Eustache encontró sucesivamente grandes dificultades financieras para continuar su obra. La muerte, un posible suicidio, nos arrebató a uno de los cineastas más puros y originales del cine actual.

L'Histoire d'Adèle H.

François Truffaut - 1975

En esta ocasión se prolongaron y ampliaron las experiencias adquiridas en el uso del color durante el rodaje de *Les Deux Anglaises et le continent*. Pero esta vez la película resultó un gran éxito, no sólo de crítica sino de público. *Adèle H* ganó varios premios y dio la vuelta al mundo. Dejando aparte *Days of Heaven*, es en la que he obtenido mejores críticas por mi trabajo. Mi prestigio en los Estados Unidos se estableció, de hecho, a partir de ese momento.

Lo que se da en llamar "buena fotografía" en una película, muchas veces no es más, reconozcámoslo, que una buena escenografía (real o construida, poco importa). En *Adèle H*, se cuidaron en gran manera, efectivamente, el decorado, el vestuario y los objetos. Para ello sostuve largas conversaciones con el decorador Kohut-Svelko y con Truffaut, naturalmente. En *Adèle H*. existen decorados, como el del banco, donde todo está en la misma gama cromática: color miel, tonos de tierra, marrones. La pequeña habitación de Adèle posee tonos azules oscuros y maderas. Como en *Les Deux Anglaises*, teníamos preferencia llevada al límite por los colores compuestos, los tonos que no son puros.

Naturalmente, sabíamos que en la geografía de un rostro humano (Isabelle Adjani) hay muchos y variados colores: las mejillas rosadas, los ojos claros, el pelo castaño, la transparencia pálida de la frente, los dientes blancos. Se trataba en definitiva de una película sobre un rostro (uno de los

más bellos que me ha sido dado fotografiar) y ese rostro debía bastar en principio. El resto del decorado, por consiguiente, cuanto más monocromo, mejor. Creo que tal estrategia tiene una explicación. En un cine vemos las imágenes rodeadas de oscuridad y la visión se intensifica. En la pantalla los colores normales resultan entonces exagerados, agresivos. Si se quieren obtener tonalidades "reales", hay que bajar todos los tonos en el decorado y el vestuario.

En la secuencia final, sin embargo, en la isla de Barbados, hay muchos colores. Pero esta vez, el efecto era deliberado, en oposición tropical con las escenas en Nueva Escocia. Comprendimos que no se podía utilizar el mismo procedimiento en las escenas del mercado antillano. En estos países, que conozco bien, la luz es muy fuerte y la gente se viste con ropa de colores muy vivos, casi violentos. Pretender que los nativos vistieran prendas de colores matizados, hubiese sido absurdo.

Con todo, en los planos generales del mercado había tanta gente, que los colores se confundían, y de aproximarse a la cámara un personaje ataviado con colores muy vivos, hubiese parecido un anuncio de viajes por el Caribe. Así, Adèle seguía vestida de marrón oscuro como en Nueva Escocia y, por contraste, se destacaba. En mi trabajo existe siempre una preocupación de visibilidad, de grafismo, que va más allá del esteticismo. Queda aún otra consideración: las gentes de piel oscura aceptan los colores violentos mucho mejor que los europeos. Los africanos resultan dignos con ropas de colores vivos, que harían parecer ridículos a los occidentales.

Conviene señalar que en la última parte de la secuencia final, impera de nuevo la monocromía: Adèle camina sola por las calles desiertas, que se buscaron expresamente en tonos ocres.

A partir de *L'Histoire d'Adèle H*, empecé a utilizar una nueva emulsión denominada Kodak 5247 (en *Les Deux Anglaises* había trabajado con la emulsión 5254). La emulsión 47 tenía, de entrada, un grano mucho más fino —lo cual la acercaba al blanco y negro— amén de un cromatismo mayor, una paleta, un espectro de colores más amplio y fino (Kodak ha abandonado prácticamente la emulsión 54). Esto quiere decir que la nueva película me permitía ir más lejos que en *Les Deux Anglaises*, en cuanto a iluminación en

penumbra, pues Truffaut quería acentuar el aspecto claustrofóbico de los decorados.

Me interesa trabajar en ciertas circunstancias al límite de la subexposición para conservar iluminaciones naturales. Pero esto es peligroso, porque el límite de la subexposición resulta difícil de medir, difícil de controlar. Muchos operadores la temen por dicho motivo, porque saben que de sobrepasar la curva sensitométrica, aunque sólo sea un milímetro, el negativo sale ya débil. Para no correr el riesgo de que los negros salgan grisáceos, prefieren iluminar más de la cuenta.

Al igual que en *Les Deux Anglaises*, utilizamos lámparas de petróleo con camuflaje eléctrico en el interior para obtener más luminosidad que con la verdadera llama, pero se lograron algunas mejoras. Las luces se pusieron bajo resistencia eléctrica y con un reóstato descendían hasta obtener una temperatura de color más cálida, parecida a la luz de una llama. Para acentuar más el efecto, se tiñó de naranja la parte interna de dichas lámparas.

Si se hace una película donde el contraste juegue un papel importante, pienso que no es necesaria una luz intensa para obtener sombras marcadas. Todo se reduce a un problema de equilibrio. De necesitarse dos luces en contraste, una más fuerte que la otra, basta con que la primera tenga mayor fuerza que la otra, aunque no sea en sí misma de gran intensidad. Se zanjará el problema a veces reduciendo las luces, no aumentándolas. Así pudimos seguir trabajando en bajas exposiciones.

No soy entusiasta de la llamada "noche americana". Creo que sólo hay que utilizarla cuando se tiene un enorme espacio abierto, como en los *westerns*. Es entonces la única solución, pues aun disponiendo de mil arcos no se puede cubrir un paisaje abierto con luz artificial, sin contar con las sombras múltiples que se producirían. Hasta los exteriores en *Adèle H*. eran pequeños y cerrados, claustrofóbicos, según palabras de Truffaut. De ahí que decidiéramos filmar siempre de noche e iluminar artificialmente. En la escena del cementerio justificamos la luz tenue que llegaba a los rostros, que se supone proveniente de la fiesta en la casa contigua; situamos también una linterna en lo alto de la iglesia que se ve al fondo, cuyo fulgor sanciona

el contraluz. Asimismo escondimos luces detrás de las lápidas, para que iluminaran ligeramente el fondo.

El maquillaje me parece útil cuando dos personas juntas en un plano poseen coloraciones de piel muy distinta; puede igualarse entonces uno de los dos, como en el caso del marido de Mrs. Saunders, que era muy sanguíneo. Los tonos de piel tienden a reproducirse exageradamente en la película en color, con lo que se aumenta la diferencia y se produce una sensación de irrealidad.

Adèle H, significó una de las pocas ocasiones en que he hecho ensayos sistemáticos y numerados de maquillaje. Queríamos lograr un efecto especial en las escenas de la pesadilla, en las que la protagonista se ahogaba. Quise utilizar un color diferente en el rostro, pero no resultó. Aun así quiero relatar esta experiencia. La idea consistía en utilizar el negativo e invertir los colores reales en el maquillaje. Es decir, el rostro se maquillaba de verde para que saliera el rosa, color de piel, un negativo con colores parecidos a los de la realidad, pero restituidos con un toque extraño. Probamos diversos tipos de verde, e incluso se pintaron los dientes de negro para que salieran blancos. Quería obtener un efecto diferente de lo convencional. Las escenas de sueños en el cine suelen filmarse con filtros de difusión o de niebla, para conseguir una apariencia de irrealidad, o se utilizan grandes angulares o negativos en blanco y negro. Estos procedimientos me repugnan. Mi idea consistía en dar a la escena una impresión de rareza, restituyendo las características fundamentales de la realidad: un rostro de color "casi" normal. El error residió en utilizar para el maquillaje una pintura aceitosa, con la cual los brillos blancos salían negros. El resultado era una figura monstruosa. Algún día me servirá esta experiencia de maquillaje en otra película. Comprendí que Truffaut quería algo más sencillo y que el experimento resultaba tal vez fuera de lugar. Lo que se hizo fue rodar la escena en una piscina de manera normal, y se tiró una copia en sepia sobreimpresionada a la imagen del rostro de Adèle en su lecho.

Se rodaron dos versiones de *Adéle H*., una en francés y otra en inglés. Cuando conseguíamos la toma buena de la versión francesa, se procedía a filmar la inglesa: los intérpretes eran bilingües. Esto significa que existen

dos negativos ligeramente distintos. Desde el punto de vista fotográfico prefiero la versión inglesa, porque mis movimientos de cámara conseguían casi la perfección al llegar la enésima toma.

Maîtresse

Barbet Schroeder - 1975

Barbet Schroeder aborda siempre temas arriesgados, temas no confortables. Esta vez se trataba de la prostitución, pero de una modalidad altamente especializada de prostitución. A primera vista *Maîtresse* podía parecer una película comercialmente sensacionalista, dentro de la moda del erotismo que ha invadido las pantallas. Pero Schroeder iba más lejos. Lo importante era la relación entre los dos personajes centrales, muy por encima de cierto paisaje folklórico del *milieu*, lo único en que algunos se fijaron.

Fiel a su costumbre, Schroeder llevó a cabo previamente un meticuloso trabajo de investigación. Pudo conseguir incluso la colaboración de algunas prostitutas especializadas en experiencias sadomasoquistas, que estuvieron presentes durante el rodaje y hasta aportaron algunos de sus dientes. Las escenas de flagelaciones (o con personajes que se hacen maniatar, colgar, etc.) son verídicas y conservan un carácter semidocumental específico en Schroeder: no fue cómodo para algunos de nosotros trabajar en la filmación de *Maîtresse*. Estas escenas se iluminaron de antemano sin preocupación estética y con sentido práctico con luces rebotadas sobre el techo, a fin de evitar cables en el suelo, trípodes que obstaculizasen el paso, etc. No sabíamos cómo iba a manifestarse cada uno de los “clientes” y había que estar preparados para captar cualquier acontecimiento desde cualquier ángulo del decorado.

En lo que al decorado se refiere, no faltaron ideas de interés. La protagonista debía habitar en dos apartamentos superpuestos y completamente distintos. El de arriba, casi burgués, decorado con *bon goût* parisino; el de abajo, cerrado, con paredes de mármol, semejante a un mausoleo, en torios oscuros y amueblado con una gran variedad de accesorios sadomasoquistas. Una escalera mecánica retráctil era el único puente que comunicaba estos dos mundos antagónicos. Schroeder tuvo una idea genial. Alquiló dos pisos en un viejo edificio que iba a ser derribado. Todos los inquilinos habían sido trasladados ya a otras viviendas. Es decir, en el breve período que precedió a su derribo, pudimos jugar a nuestra conveniencia con los dos locales: abatir tabiques, revestir las paredes, reorganizar el espacio y, sobre todo, practicar una abertura en el suelo para la escalera mecánica de comunicación.

La luz tenía que ser distinta también para cada apartamento. Natural en el de arriba: de día, luz de ventana apenas compensada por *soft-lights*. Y extraña, inquietante, en el de abajo. Para obtenerla, nos decidimos por una modalidad que entonces se consideraba aún tabú en el cine: la luz fluorescente. Por tratarse de una luz con ciclos, se corre el riesgo de un parpadeo en la imagen si el obturador de la cámara no está debidamente ajustado. Este inconveniente disminuye también si se dispone de varios tubos fluorescentes que alumbren a la vez, pues los ciclos de unos compensan o cubren los de los otros. Yo ya había advertido esto en mis tiempos de la Télévision Scolaire, cuando filmé en unos grandes almacenes el cortometraje *La Journée d'une vendeuse* había tubos a docenas en el techo y los resultados fotográficos fueron excelentes. En el caso de una película en color, sin embargo, surgía un nuevo problema: el espectro lumínico fluorescente posee una curva cromática discontinua, faltan algunas longitudes de onda, lo cual produce en el positivo coloraciones algo verdosas, con tonalidades de piel un tanto raras. Justamente intentamos convertir esa limitación en un efecto en *Maîtresse*. Para subrayar ese carácter insólito, se buscaron tubos fluorescentes diseñados como lámparas por Vedrés y que se sostenían verticalmente sobre un podio. Siguiendo un principio que me es propio, quise que fueran visibles en el encuadre. El resultado fue realmente curioso y hasta bello.

Otra idea visual de decorado en la que tuve alguna intervención fue la de la pared de espejos, que debía devolver —fraccionada o repetida— la imagen de Maîtresse, Bulle Ogier. Los espejos se instalaron sobre pivotes, de forma que pudieran inclinarse hacia un lado o hacia otro, para evitar la aparición indiscreta de nuestra cámara, el equipo técnico o los micrófonos.

Volvimos a utilizar, posiblemente mejorándolo, un efecto de luz que ya habíamos ensayado en *More*. Gérard Depardieu, el protagonista, y un amigo penetran en el apartamento inferior de Maîtresse para robar. No encienden la luz, para no ser descubiertos por los vecinos. Exploran en la oscuridad con sus linternas de bolsillo. Es un tipo de escena consustancial con las películas de "policías y ladrones". Pero siempre me molestaba en el cine que el haz luminoso de las linternas alumbrara poco y que el escenario pareciese ya iluminado de antemano, reduciendo así las linternas a meros objetos de *atrezzo* desprovistos de su verdadera función. Por este motivo, al igual que en *More*, decidimos dejar el decorado prácticamente a oscuras, para que sólo el haz luminoso lo hiciese intermitentemente visible a los protagonistas y al público. Con este fin se reforzó una linterna de bolsillo corriente con una bombilla de cuarzo más potente, alimentada por baterías de automóvil de 12 voltios. Un cable eléctrico camuflado por el bajo del pantalón, la camisa y la manga hasta la mano del actor, conducía la corriente. Además de ser realista, el efecto daba más misterio a la escena: los crueles utensilios de Maîtresse surgían literalmente de la oscuridad en una especie de "suspense lumínico". Empleé de nuevo tal procedimiento en las escenas de la acomodadora muda en *L'Homme qui aimait les femmes* y de la mazmorra, el carcelero y el niño en *La Chambre verte*.

Cuando Bulle Ogier se maquilla ante un espejo hasta transformarse en Maîtresse, colocamos múltiples bombillas caseras a cada lado como en los espejos de maquillaje en los camerinos del teatro. Estas bombillas aparecían en cuadro y no iban reforzadas por ninguna otra luz exterior. Como los negativos actuales poseen gran latitud, expuse el diafragma según la luminosidad del rostro; a pesar de ello, las bombillas aparecieron con una sobreexposición aceptable y el efecto resultó hermoso. En otro tiempo, con emulsiones de menor latitud, no se habría podido precisar el contorno y forma de las bombillas, y hubiesen desaparecido en una luz

blanca-“quemada” de excesiva sobreexposición, sin que se comprendiera bien la naturaleza de la escena.

En tanto que Schroeder evita todo lo posible las simulaciones artificiosas propias del cine, las secuencias de flagelación, ya difíciles de por sí, tenían que ser auténticas. El rodaje se llevó a cabo de la siguiente manera. Se veía a Bulle Ogier vestida con su atuendo de *dominatrix* y al cliente encadenado a la pared; luego, Bulle salía de cuadro por la derecha a buscar el látigo, y regresaba casi de inmediato para ponerse a azotar al hombre con furia. Pero ya no era Bulle, sino una prostituta especializada de la misma talla, provista de una peluca igual y el mismo atavío que ella: por supuesto, entraba de espaldas a la cámara y su rostro no era identificable. Al no haber corte, ni cambio de plano ni de ángulo, la escena adquiría una veracidad incuestionable.

Para terminar, quisiera aludir a dos secuencias de cierto interés desde el punto de vista de mi trabajo, concretamente la primera y la última de la película. La primera, en la que se sobreimpresionaron los títulos de crédito, constituyó el plano más largo de mi carrera. Se rodó cámara al hombro, sin corte ni interrupción. Arrancaba en la consigna de motocicletas en la estación de Austerlitz. Depardieu salía con su motocicleta y la cámara, precediéndole, reproducía tal cual su trayecto auténtico por París. Al llegar a su destino, un café, se apeaba de su moto, la dejaba apoyada contra un árbol, y entraba en el establecimiento; la cámara, siempre en la misma y única toma, le seguía por el interior. Se detenía entonces en la barra, para preguntar por una persona que le aguardaba, y el camarero le conducía al fondo del local, donde efectivamente se hallaba dicha persona. Depardieu tomaba asiento frente a él, y la cámara, a su nivel, registraba sin pausa el diálogo entre ambos. Todo ello se rodó como sigue: yo llevaba la cámara al hombro e iba sentado en la parte trasera abierta de una furgoneta. Empezamos en el interior de la estación. Para que el vehículo pudiese salir suavemente, sin sacudidas al bajar la acera, se habilitó una pequeña rampa que permitiera a las ruedas salvar el desnivel. Ya en la calle, Depardieu nos seguía en motocicleta, procurando mantener siempre la misma distancia. Cuando el semáforo se ponía en rojo, nos parábamos y Depardieu también. Cuando se ponía en verde, continuábamos el trayecto, que comprendía

varias bocacalles y vueltas. Al llegar a la puerta del café, me apeé con suavidad del automóvil, para seguir a pie a nuestro protagonista hasta el interior. Al fondo, a la derecha, se sentaba ante la mesa, donde estaba el individuo que le esperaba. Un ayudante oculto tras una columna deslizaba una silla detrás mío y yo, sin más, me sentaba, siempre con la cámara al hombro, al mismo nivel de los intérpretes, para filmar el resto de la escena… Previamente habíamos iluminado la consigna en la estación y, al otro extremo del recorrido, el interior del café, utilizando luces camufladas detrás de las columnas y en el techo. De no hacerse así, el salto de luz entre el exterior y el interior habría resultado muy grande.

En la secuencia final, Bulle Ogier y Gérard Depardieu hacen el amor, mientras conducen a toda velocidad un descapotable por una carretera bordeada de árboles. Buscamos una carretera con árboles frondosos por entre cuyas ramas se filtraban intermitentemente los rayos del sol. No añadí ninguna luz para suavizar los contrastes, dejándolo todo sin modificación. Al desplazarse, el descapotable exponía a los actores, intermitentemente, a cambios violentos de luz y sombra, casi como las luces estroboscópicas de los cabarets *á la mode*. Esto confería a la escena un carácter vertiginoso, y le aportaba un elemento dramático suplementario.

Die Marquise von O.

Eric Rohmer - 1975

En oposición a mis otras películas de época con Truffaut —de tonos más bien oscuros, en particular *Adèle H.*— ésta es una película luminosa, con grandes ventanales, con sol y tonos blancos en la escenografía y el vestuario. No se trataba de blancos puros, naturalmente, sino de telas crudas, pasadas a menudo por un baño de té. Esto me planteó, al principio, pequeñas dificultades con la diseñadora del vestuario. Moidelei Bikel, una de las mejores profesionales del mundo en su especialidad, proviene del teatro Schaubune, de Berlín. *Die Marquise von O.* era su primera película y quería utilizar el blanco puro en las cortinas, las ropas y las sábanas como se hace en los espectáculos teatrales. Tuve que hacerle comprender que los blancos serían mucho más violentos en la pantalla que en la escena, hasta el extremo de que llegaría a desaparecer, por sobreexposición, la textura de las telas que tan cuidadosamente había buscado. Sólo conseguí convencerla cuando le hice ver las primeras tomas proyectadas. En lo sucesivo Moidelei fue una colaboradora excepcional.

Un año antes del rodaje, Rohmer y yo visitamos el castillo de Obertzen, en Alemania, de estilo italianizante. Estaba en parte deshabitado, y en espera de créditos para su restauración: el deterioro era bastante ostensible. Decidimos pintar de gris las paredes descascarilladas; el gris es el color neutro por excelencia, gracias al cual los muebles, las ropas, y los rostros toman un valor muy justo, muy noble, sin contaminaciones cromáticas. Una

vez más desbordaba yo los límites consustanciales del director de fotografía, para invadir los territorios del decorado y el vestuario, y aun el del *atrezzo*.

En cambio, en lo que se refiere específicamente a la iluminación, mi labor fue mínima. El castillo donde se filmó *Die Marquise von O*. estaba orientado de tal forma, concebido con tanta inteligencia por su arquitecto, en una sucesión de habitaciones en fila, que la luz del sol, al penetrar por los ventanales, repetía un dibujo en fuga sobre el suelo de manera maravillosa. Nuestra tarea consistió, lo mismo que en *La Collectionneuse*, en estudiar las diferentes posiciones de esta luz solar —era verano— hasta descubrir su momento privilegiado estética y dramáticamente. Rohmer entonces ensayaba todo el día con los actores, y al llegar la hora elegida, se rodaba rápidamente. Yo me limité a añadir en ocasiones algunos *soft-lights* y espejos, para compensar los contrastes. El arquitecto del siglo XVIII fue, pues, quien diseñó la iluminación de esta película. Parafraseando a Picasso, podría afirmar que en mi trabajo no invento nada, simplemente encuentro. Y conste que digo esto en el sentido más literal, sin ninguna pretensión.

Nos situábamos de manera estratégica en relación a la luz existente. En los interiores dejábamos con frecuencia a los personajes al lado de la ventana, según la técnica de Vermeer. Raramente situábamos la acción a contraluz, con la ventana al fondo.

Cuando se filma un decorado natural en un mal momento de luz, el motivo suele ser la falta de preparación. Si no se dispone de tiempo para estudiar el tránsito del sol, porque se está rodando en otra parte, una técnica sencilla consiste en enviar a un ayudante con una cámara Polaroid, para que tome una fotografía del lugar por la mañana, otra al mediodía, y otra por la tarde. Con esas instantáneas se puede decidir, de acuerdo con el director, cuál es el mejor momento para filmar una escena prevista en los días sucesivos.

El desarrollo de objetivos ultraluminosos, de películas en color mucho más sensibles con el revelado forzado, propició que varias personas descubrieran a la vez las mismas cosas. Joe Alcott, el operador de *Barry Lyndon*, le preguntó a Rohmer en Nueva York si le había influido la película de Kubrick, aún no estrenada en Francia cuando se rodaba *Die Marquise*

von O. Inversamente, a Kubrick también le habían preguntado si conocía nuestra película. Es normal que merced a una nueva tecnología se les ocurriera a Alcott y a Kubrick, lo mismo que se nos ocurrió a nosotros: no hace falta sobreiluminar, cuando una vela ilumina por sí misma. Habíamos estudiado los sistemas de iluminación de la época. Contrariamente a lo que ocurría en tiempos de *Les Deux Anglaises et le continent* y *Adèle H*., en la época de *Die Marquise von O*. no existían las lámparas de petróleo; la iluminación se hacía aún con velas, por lo tanto era luz más débil. Sin embargo, como las personas de clase social elevada —las que reflejaba nuestra película— disponían de candelabros de muchos brazos que aumentaban la luminosidad, una cierta ventaja estaba de nuestra parte.

Un *sketch* de *L'Oiseau rare*, de Jean-Claude Brialy, me había permitido descubrir previamente que la iluminación natural de las velas resulta todavía mejor —y es paradójicamente más fácil— en color que en blanco y negro. En teoría, el color es menos sensible que el blanco y negro. En la práctica, crea la ilusión de poseer más sensibilidad, porque el cromatismo aporta más elementos de información visual. La tonalidad anaranjada de la luz de vela no aparece en blanco y negro; por ello, si se compara con ciertas escenas de *L'Enfant sauvage*, la impresión de luminosidad y de autenticidad es mayor en *Die Marquise von O*.

Hay un momento delicado de luz en el interior de una vivienda, difícil de reproducir en el cine, cuando cae la tarde y hay que encender una lámpara, porque ya no se ve. En *Die Marquise von O*. teníamos una escena de este género. La marquesa (Edith Clever) está bordando y el *valet* enciende un candelabro: la luz del exterior tenía que empezar entonces a equilibrarse con la del interior. Se rodó a plena abertura de diafragma f1.4 de los objetivos Zeiss especiales y se pidió forzar el revelado de un diafragma al laboratorio. Rohmer me permitió esta vez hacer varias tomas a intervalos de cinco minutos al atardecer, para ver cuál de ellas resultaba mejor. En una de ellas, cuando visionamos el copión, la luz del exterior, aunque existente, era inferior a la de las velas. Fue ésta la que se utilizó en el montaje final.

En la época en que se rodó *Die Marquise von O*. estaba yo a favor de un cine hecho de movimientos de cámara imperceptibles, de iluminación lo

más discreta y lo menos aparente posible. Hasta el *travelling* empezaba a molestarme, porque aun el más perfecto, no deja de tener algo artificial. El equilibrio en el encuadre era para mí otra preocupación fundamental. Pienso que en una película de época las composiciones deben ser más perfectas. Existía en otro tiempo un sentido de la medida y de las proporciones, que hoy me parece que ha desaparecido. De ahí que nuestros encuadres en *Die Marquise von O*. fueran más simétricos, tuvieran rigurosamente en cuenta el adecuado equilibrio entre formas y luces. Algunos pintores nos inspiraron, como es lógico, los románticos alemanes y, en particular, Fuseli, a quien prácticamente copiamos en la escena de la pesadilla.

No hay nada peor que el abuso de accesorios técnicos: difusiones, teleobjetivos, cámara lenta, etc. Muchos directores, al no tener nada de interés frente a la cámara, recurren a trucos. Rohmer no necesita, por suerte, tales afectaciones de la imagen. El estilo tiene mucho que ver con los límites. Cuando no hay límites, no hay estilo.

Mi relación de trabajo con Rohmer fue progresando, hasta culminar en esta película. A pesar de que somos muy distintos en formación y en carácter, en algunas cosas somos casi idénticos. Tenemos un gusto un poco ascético, casi calvinista, por la decoración. Lo superfluo nos molesta, lo brillante con exceso también. Nos gusta la simplificación. Estos puntos comunes nos facilitaron el trabajo, porque no desperdiciábamos energías en convencernos mutuamente. Le podía proponer algo, con la seguridad de que casi siempre lo aceptaría, y si a él no se le había ocurrido antes, por ejemplo, era por estar ocupado con los actores. Yo venía a ser un poco como su otro yo y eso le ahorraba tiempo. Similitud de gustos, pero no identidad, de ahí que nos complementásemos. Rohmer es un hombre mucho más intelectual y con una capacidad de abstracción mayor que la mía, yo soy probablemente más sensual, más físico. Rohmer, además, tiene tendencia a frenarse estéticamente. Con otros directores soy yo el que tiende a contenerles, a eliminar elementos superfluos, *travellings* innecesarios, primeros planos de adorno, etc. Con Rohmer sucede lo contrario, su concepción es muy sencilla y en ocasiones me parece indicado diversificar un poco la construcción visual de sus películas. Mover un poco la cámara, rodar un plano más cercano. A veces, raramente, le convenzo.

Rohmer es un hombre, con grandes conocimientos de pintura, lo cual permite dialogar con él teniendo la certeza de que entenderá cualquier referencia. En mi trabajo no deseo una gran libertad, en cuanto esto significa en cierto modo responsabilizarse con una parte de la puesta en escena sin recibir crédito por ello, suplantando al realizador, hecho que se da con más frecuencia de lo que se cree. Pero no quiero tampoco que se me den indicaciones demasiado estrictas, pues mi aportación a la película sería entonces insignificante. Aspiro a una estrecha aunque libre colaboración con el director, y eso es justamente lo que Rohmer me ha ofrecido. Prefiero trabajar con alguien que tenga un concepto de la imagen cercano al mío; los resultados son así mejores siempre. Por eso procuro trabajar por principio con gentes de la misma familia artística, como puedan ser Truffaut, Rohmer, Schroeder, Malick, Benton, por muy distintos que parezcan. Raramente se da que directores de otro tipo de cine pidan mi colaboración, o que yo acepte trabajar con ellos. En el caso de Rohmer, casi nos adivinamos mutuamente el pensamiento. Cuando trabajamos juntos en una película, muchas veces empieza él a decir algo y a mitad de frase yo se la termino, y viceversa.

En lo que concierne al montaje de *Die Marquise von O.*, Rohmer llegó a una simplificación de elegancia absoluta. La coreografía de cada plano, los emplazamientos de los actores, habían sido tan estudiados, que no podía existir el menor error de continuidad en las transiciones por corte. Unas veces se rodaba en plano-secuencia, otras veces el corte del plano venía dictado por la salida de campo de uno de los intérpretes, que podíamos encontrar en el plano siguiente. Cuando era imposible evitar un corte o un emplazamiento distinto de cámara, para ampliar o reducir el campo de visión, lo llevábamos a cabo con la mayor precisión. Aun así, es curioso señalar que Rohmer hacía trampas. La misma pieza sirvió para tres decorados, sólo con cambiar de color las paredes, los muebles, las cortinas. El comedor se convertía en la habitación de la marquesa en el piso superior. Se quitaban después las cortinas, para que se vieran los árboles a través de las ventanas, y nos encontrábamos en la casa de campo durante su exilio.

Róhmer no filmará jamás planos “humanamente” imposibles, desde dentro de una chimenea o de un armario, por ejemplo. Es un principio casi

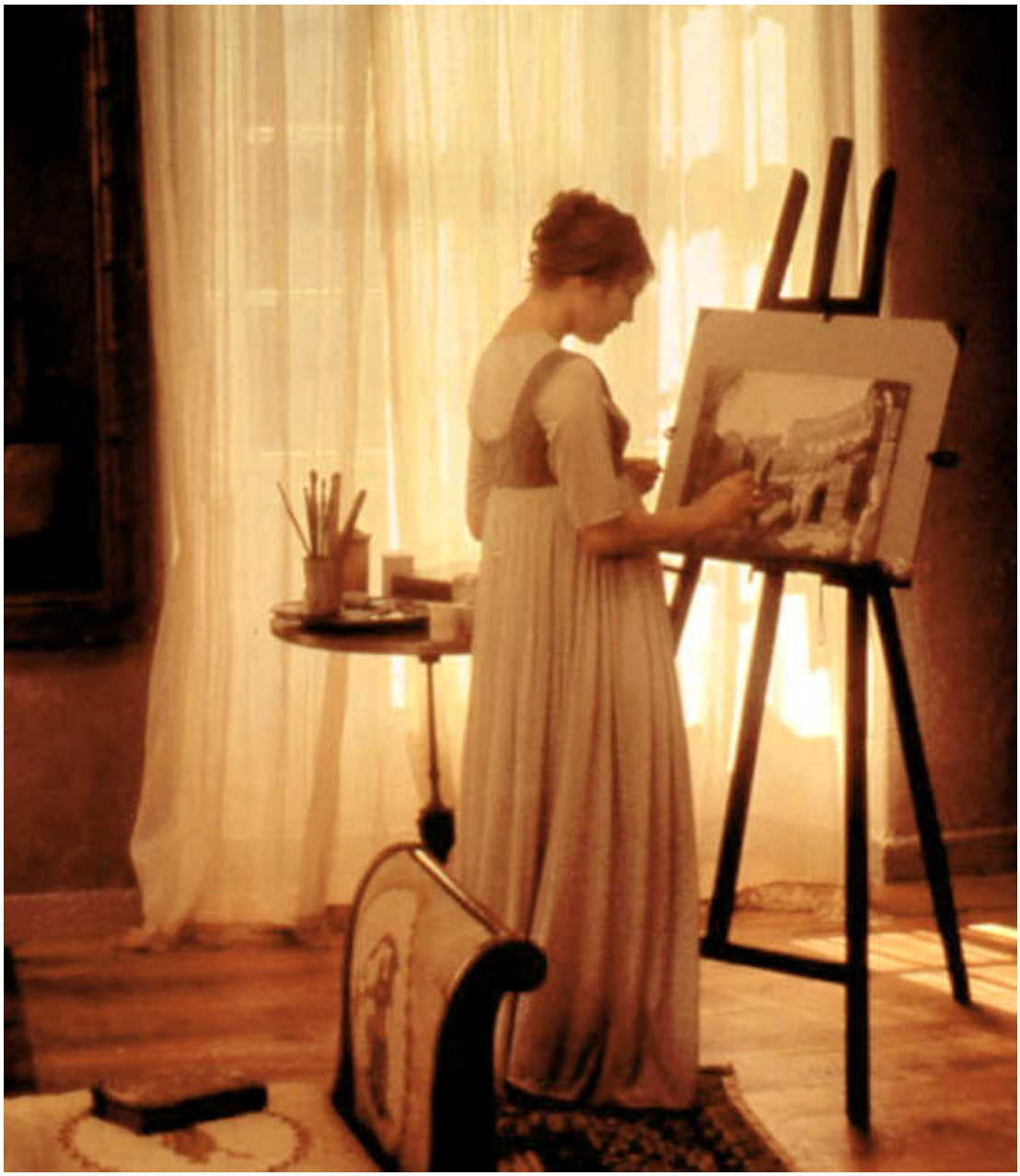
moral en él. Todos los puntos de vista de la cámara están justificados con respecto al ojo humano y a su altura; cuando Bruno Ganz salta el muro para salvar a la marquesa, el ángulo de la cámara desde abajo (contrapicado) no fue elegido en función de criterios artísticos, estéticos, sino sencillamente porque él está arriba y ella abajo; la justificación es siempre de orden geográfico. Cuando se filma una escena en campo-contracampo, se acostumbra a desplazar los muebles que molestan fuera del encuadre, para que el equipo pueda trabajar con mayor comodidad. Rohmer procura dejarlo todo en su sitio, aun cuando no entre en el campo de la cámara, para respetar la atmósfera de cada decorado.

Los actores evolucionaban dentro del encuadre según desplazamientos estudiados. Cada segundo se producía una nueva composición: una veces se movían en profundidad, acercándose a la cámara o alejándose de ella hacia el fondo, al final de un corredor; otras veces, los desplazamientos iban acompañados de una panorámica a la izquierda, otra a la derecha. Esto era todo. Semejante sistema permitía seguir a los actores sin interrumpirles, sin abreviar o alargar mediante el montaje "mejorando" su interpretación. La verdad estaba allí. El resultado es excelente si la actuación es buena; catastrófico, si es mala. Un director sin talento no puede permitirse el riesgo de estos planos-secuencia. Si el *tempo* está equivocado, nada puede hacerse, no se puede cortar e intercalar un plano, la filmación tiene que ser perfecta. Cabe bombardear la escena con la cámara, recoger diferentes ángulos, "cubrirse", como se dice en la profesión, y algo se puede arreglar siempre en el montaje. Pero Rohmer considera que esto es una debilidad por parte del director. Porque idealmente éste debe saber de antemano dónde, cómo y cuándo tienen que estar la cámara y los actores.

Trabajar con sonido directo no deja de ser una complicación para el operador de cámara, siempre en liza con la "jirafa" de la que cuelga el micrófono, el cual con cualquier movimiento rápido de la cámara puede entrar en cuadro y estropearle la toma. Conviene tener en cuenta que para lograr un sonido directo de buena calidad, los técnicos han de aproximar mucho sus micrófonos al borde del cuadro. Pero tales complicaciones tienen su recompensa: un buen sonido realza la imagen. Y justamente uno de los defectos capitales que veo en el cine español e italiano, es el sonido

sin relieve, sin alma, del doblaje (por mucho que parezca paradójico que tal reserva se formule desde el campo mío, el de la imagen). En *Die Marquise von O*. se me escapó el reflejo de un micrófono —en el siglo XIX— en un espejo. Es un error, que no me perdono, sobre todo en una película casi perfecta. Me consuela saber, con todo, que escasísimas personas lo advirtieron.

Die Marquise von O. ganó el premio especial del Jurado en Cannes. Una vez más Rohmer, en contra de todas las predicciones, no se equivocó. Tuvo una excelente acogida del público en numerosos países. Y eso que se rodó en lengua alemana, una lengua que se supone el público rechaza (Visconti, a propósito, hizo una concesión en su *The Damned*, al rodarla en inglés). El tema romántico parecía aceptado en su totalidad en una adaptación fidelísima, por completo fuera de las preocupaciones actuales. Y sin embargo, los públicos de Nueva York, Buenos Aires, Roma o Barcelona no dejaron de abandonarse a los encantos sutiles de la época y emocionarse con los pequeños dramas de sus personajes. Creo que *Die Marquise von O*. es probablemente mi película mejor acabada.



Die Marquise von O.

Des journées entières dans les arbres

Marguerite Duras - 1976

Como ya he explicado antes, considero un error rodar una película de ficción en 16mm, cuando se dispone de un guión bien trabajado. La necesidad de improvisar los diálogos y la acción, para conseguir escenas más espontáneas, es lo único que puede justificar su empleo. Esta película nunca debió de haberse hecho en 16mm. Porque, entre otras razones, Marguerite Duras, lo mismo que Rohmer, hace pocas tomas de cada plano, dos a lo sumo, y filma cada escena desde, un solo ángulo. La economía en el material pues, no tenía objeto, al costar la ampliación de 16 tanto o más que el negativo de 35mm.

Al trabajar en 16mm, por otra parte, ocurre que a todos los niveles se produce un relajamiento, porque se considera en el fondo un formato substandard. En una película rodada en 35mm. el cuidado es mayor en todos los sentidos, cuando el 16 obligaría, en buena lógica, a ser más exigente. Pero no es así. *Un Des journées entières dans les arbres* tuve un equipo de televisión —la televisión producía la película— que no era el mío habitual. Generalmente les pido a mis ayudantes que, días antes de comenzar un rodaje, hagan las pruebas de definición de los objetivos, de fijeza del mecanismo de la cámara. Pero como la película era en 16mm, no se efectuaron las pruebas o se hicieron mal, sin tiempo. Desde un punto de vista técnico el resultado es netamente inferior al de mis otras películas del mismo período.

Marguerite Duras hace muy pocos primeros planos. Suele rodar planos-secuencia muy generales, con personajes vistos de los pies a la cabeza, cuyos desplazamientos se fijan dentro de un cuadro a menudo estático. Como trabajábamos en decorados naturales, apartamentos de amigos, se carecía de espacio suficiente. Esto nos obligaba a utilizar grandes angulares, que en 16mm. suelen ser ópticamente menos precisos que los objetivos de focales largas. Las imágenes resultantes, ampliadas a 35mm, quedaban un tanto difuminadas, sin la necesaria definición. A esto se añade el hecho de que mi sistema de iluminación suave, sin aristas, no conviene al formato. Para obtener una buena ampliación, hay que alcanzar un nivel de iluminación bastante alto, f5.6 por lo menos. Para ello hubiese tenido que modificar la bella luz existente, y conservarla es justamente uno de mis principios. En suma, aunque el texto y los intérpretes eran excepcionales (Bulle Ogier, Madeleine Renaud) y la labor de Marguerite Duras en la puesta en escena fue de una inteligencia y rigor absolutos, mi trabajo deficiente significó una equivocación en mi carrera.

Cambio de sexo

Vicente Aranda - 1976

Creo que el cine español tiene muchas posibilidades. La historia del cine se desarrolla por ciclos y diferentes países se destacan por turno. Alemania en los años veinte, Italia después de la guerra, Checoslovaquia en los sesenta. Por simple cálculo de probabilidades, a España le tiene que llegar su momento algún día.

Porque España es un país de artistas. Basta con observar su arte a través de la historia, sus geniales pintores, sus grandes novelistas. Y el cine es un arte de imagen y un arte de narración. Ha de producirse un fermento, que surgirá en cualquier instante, de un modo tal vez inexplicable, inesperado. El problema, a mi juicio, es que no hay continuidad; si se intenta algo interesante, pronto se abandona. Porque el cine español es tan antiguo como el cine, pero, como Peter Pan, no ha querido crecer. España tiene una ventaja, por de pronto, con respecto a los países del norte de Europa: la gente va al cine, todavía hay un público popular, la televisión no lo ha devorado todo. Precisamente ahora en el posfranquismo se dan las condiciones necesarias para el nacimiento de un nuevo cine español original y libre.

Siempre me había hecho ilusión trabajar en mi país de origen, si bien, paradójicamente, escasísimas veces me lo han propuesto. No dejé escapar, pues, la oportunidad que me daba mi amigo Vicente Aranda de hacer *Cambio de sexo*. Porque se rodaba no ya en mi país, sino en mi ciudad

natal, Barcelona. Algunas escenas transcurrían incluso en mi misma calle, donde jugaba cuando niño.

Trabajé también por primera vez con un equipo técnico español y quedé sorprendido ante su grado de profesionalidad, rapidez e inteligencia. Sus miembros estaban llenos de recursos y de entusiasmo. Los medios no eran tampoco inferiores a los del cine francés. El subdesarrollo, por consiguiente, está en otra parte, en el nivel de las ideas (no me refiero a la película de Aranda, sino al cine español en general) y también en el de la promoción del producto. Es una realidad que las películas de naciones económica y políticamente poco influyentes, tienen que hacer frente a la indiferencia de los demás países. *Cambio de sexo* hubiese merecido mejor suerte, de tener, por ejemplo, nacionalidad americana o francesa. Pero, como de costumbre, a pesar de sus estimables valores, quedó circunscrita prácticamente al mercado de habla española: los Pirineos continúan todavía en su sitio.

Vicente Aranda, Enrique Jordá y Carlos Durán concibieron el guión a partir de un hecho real. La acción se desarrollaba, en buena parte, en el ambiente de los cabarets de travestís de Barcelona. El mundo del espectáculo con sus luces tan particulares era cosa nueva para mí, cinematográficamente hablando. Nunca en Francia se me había dado la oportunidad de tratar el tema, lo cual fue otro motivo de interés suplementario para hacer esta película.

Me di cuenta, desde la primera escena que filmamos, que mis luces eran luces de cine y que no daban en la pantalla este efecto teatral deseado. Decidí entonces utilizar las verdaderas luces del cabaret, con esos pequeños focos que llaman "cañones" (*ronds-poursuite*), con su curioso efecto de arco iris en los bordes. Ahí, como de costumbre, aplicaba mi sistema, estudiar la situación para adquirir ideas, sustituir la imaginación por la investigación y no fiarme de las convenciones. Si en otras películas no se utilizaban las verdaderas luces del teatro en escenas semejantes, es porque son de menor potencia que las de cine. Pero los nuevos objetivos y las nuevas emulsiones ultrasensibles han permitido replantear completamente la cuestión.

Hay otras secuencias en *Cambio de sexo* de las que estoy satisfecho. Por ejemplo, el momento en que el/la protagonista, ya vestido/a de mujer, llega al cabaret y avanza por el pasillo de butacas. Como es la primera vez en la película que aparece de esta manera, tiene que haber un elemento de sorpresa para el espectador. Según esto, sale de la oscuridad a medida que se acerca a la cámara y va entrando en una zona de luz de una manera sugestiva. Se logró fácilmente este efecto. Puse junto a la cámara una sola luz frontal (*soft-light*). Como el cabaret era grande, esta luz no llegaba hasta el fondo y el personaje, que al principio sólo se recortaba en silueta, surgía poco a poco de la oscuridad.

En la escena de la operación en que José María (Victoria Abril) se convierte en María José, utilicé también la verdadera luz direccional de la sala de operaciones sobre su cuerpo como fuerte centro luminoso del plano. Los cirujanos aparecían en silueta a su alrededor. La luz fluorescente en el techo de esta sala sirvió para llenar las zonas en penumbra, en curiosa combinación de temperatura de color; una luz voluntariamente desagradable, clínica.

Aranda, como otro gran aragonés, Luis Buñuel, es persona de espíritu independiente, original. Fue estimulante trabajar con él. Tiene un proyecto más ambicioso, *Libertarias*, del que no dudo surgirá una película importante para el nuevo cine español.

Days of Heaven

Terrence Malick -1976

John Ford, King Vidor y Josef von Sternberg fueron realizadores que, a pesar de su reputación como estilistas, lograron siempre la simplicidad de lo esencial en todas sus iluminaciones. Sternberg, en particular, fue el cineasta visual por excelencia: todos conocen su interés por la escenografía, los encuadres, la iluminación. Su trabajo me ha guiado siempre. Para Sternberg la luz iba unida a la puesta en escena, la iluminación devenía parte fundamental de ella.

No es por casualidad que he querido referirme a Sternberg al hablar de Terrence Malick, pese a sus muchas diferencias. Porque Malick es un director que concede también a la imagen de sus películas un valor de extrema importancia. Cuando los productores Harold y Bert Schneider me propusieron *Days of Heaven*, quise ver la primera película de Malick, *Badlands*. Enseguida comprendí que era un director con el que iba a establecer una colaboración provechosa. Supe más tarde que Malick apreciaba mucho mi trabajo en *L'Enfant sauvage*, que aun siendo en blanco y negro, tenía puntos de contacto con *Days of Heaven*, por tratarse de una película de época. *L'Enfant sauvage*, pues, hizo que Malick pidiera mi colaboración.

Cuando llegué al Canadá, donde se rodaba la película, comprobé que Malick sabía mucho de fotografía, algo poco frecuente entre los directores de cine. Su sentido de lo visual es excepcional, su cultura pictórica también.

La comunicación entre un realizador y un director de fotografía suele resultar ambigua y confusa, porque la mayoría de los realizadores desconocen los aspectos técnicos. Con Terry, en cambio, el diálogo resultaba fácil. Iba siempre directamente al fondo de cada problema. Y no solamente me permitió hacer lo que siempre quise —no utilizar casi ninguna luz de estudio en una película de época—, sino que me empujó en esa dirección. Por esto resultó muy excitante trabajar con un director como él.

Days of Heaven no fue preparada con rigidez. Muchas ideas interesantes se desarrollaron sobre la marcha. Esto dejaba margen para la improvisación, y podíamos sacar provecho de las circunstancias. Las órdenes de rodaje, por ejemplo, que son hojas policopiadas que especifican el trabajo a realizar en la jornada, no eran muy detalladas la mayoría de las veces. El programa cambiaba según las condiciones atmosféricas, y también según nuestro estado de ánimo. Todo ello desorientaba a ciertos miembros del equipo hollywoodiense, no acostumbrados a trabajar así, y provocaba sus quejas.

Nuestro trabajo consistió básicamente en simplificar la fotografía, en depurarla de todos aquellos efectos artificiosos del pasado reciente. Nuestro modelo era la fotografía del cine mudo (Griffith, Chaplin, etc.), que recurría a la luz natural frecuentemente. En los interiores de día empleamos luz de ventana, como en Yermeer; en los interiores de noche, muy poca iluminación, una sola luz por regla general. *Days of Heaven* viene a ser, pues, un homenaje a los creadores de imágenes del cine mudo, a quienes admiro por su santa simplicidad, por su falta de refinamiento. El cine se hizo muy sofisticado a partir de los años treinta y durante las décadas que siguieron.

Como en casi todas mis películas, las influencias se perciben claramente; en este caso, la pintura americana: Wyeth, Hopper. Pero sobre todo, tal como indican los títulos de crédito, nos inspiraron los grandes fotógrafos-cronistas de la época, de quienes poseía Malick numerosos libros. Nuestras imágenes, gracias al montaje de Bill Weber, adquirieron luego una cadencia casi musical, como una sinfonía, con *andante, maestoso*, con *staccatos, trémolos*, etcétera.

La luz en Francia es muy suave y matizada, porque casi siempre un colchón de nubes lo cubre todo; de ahí que el trabajo en exteriores sea fácil, los planos se armonizan entre sí en el montaje sin dificultad. En América, en cambio, el aire es más transparente y la luz resulta más violenta. Cuando un personaje se halla a contraluz del sol, aparece totalmente a oscuras; entonces, lo que suele hacerse es compensar y llenar esta área en la sombra con luz de arco. Malick y yo pensamos que sería mejor no compensar nada y exponer más bien para la sombra, con lo cual el cielo saldría sobreexpuesto, "quemado", perdería su coloración azul. Malick, lo mismo que Truffaut, sigue la tendencia actual —llevada en este caso al paroxismo — de eliminar colores. El cielo azul le molesta, hecho comprensible en cuanto da a los paisajes filmados de día un toque de tarjeta postal, de vulgar publicidad turística. Exponiendo a contraluz para la sombra, los cielos quedaban "quemados", es decir, blancos, incoloros. De utilizarse arcos o reflectores, el resultado habría sido más plano, sin relieve y poco interesante. La exposición del diafragma estaba en realidad a mitad de camino entre la luminosidad (obtenida en mi fotómetro) en el cielo y la obtenida en los rostros. Las figuras aparecían así ligeramente en silueta, algo subexpuestas, y el cielo algo, no del todo, sobreexpuesto.

El equipo técnico que me asignaron, y que yo no pude escoger, era — salvo excepciones— típicamente hollywoodiense, compuesto de profesionales de la vieja guardia. Estaban habituados a un estilo de fotografía muy pulida: rostros nunca en la sombra, cielo intensamente azul, etc. Como yo les daba poco trabajo, se sentían frustrados. Según la práctica común en Hollywood, el jefe de eléctricos prepara la iluminación de antemano, con lo que yo me encontraba con los arcos ya listos en cada escena. Mi trabajo consistía entonces en quitar todo lo que me habían puesto. Me di cuenta de que eso les contrariaba; algunos empezaron a comentar abiertamente que no sabíamos lo que andábamos haciendo, que no éramos "profesionales". Al principio, como muestra de buena voluntad, rodaba una toma con arco y otra sin él, y les invitaba a ver el copión para discutir los resultados. Pero no acudían a las proyecciones, tal vez para no desperdiciar sus horas libres. O de acudir, no les convencía. Para ellos el cielo tenía que ser azul y las caras tenían que estar plenamente iluminadas.

El conflicto se fue acentuando y hasta hubo defecciones. Por suerte, Malick no sólo se puso a mi lado, sino que iba incluso más lejos que yo. En ciertas escenas donde quise recurrir a una placa de poliéster blanco, para rebotar la luz solar y aminorar un poco los contrastes en los personajes a contraluz, me pidió que rodara sin nada. A medida que avanzaba el rodaje y veíamos los resultados, nos volvimos más atrevidos, quitamos más apoyos luminosos para dejar la imagen en bruto. Varios de nuestros colaboradores técnicos se pasaron a nuestro bando poco a poco, pero otros nunca llegaron a entender nada.

Si por el lado técnico hubo conflictos, en el aspecto artístico, al contrario, tuve la suerte de contar con los mejores colaboradores que podría desear. En cada película existe siempre un pequeño grupo, que es el realmente responsable, y al que los demás se limitan a seguir. En *Days of Heaven* este grupo lo encabezaban siete personas. Jack Fisk, que diseñó y construyó la mansión —exterior e interior— en medio de los trigales, así como las casas subalternas donde se suponía que vivían los braceros. Patricia Norris, que diseñó y ejecutó, con un esmero y gusto extraordinarios, las ropas de la época. Jacob Brackman, amigo personal de Malick, director de la segunda unidad y, naturalmente, los productores, Harold y Bert Schneider. Todos ellos y yo, un grupo muy unido, tomábamos cada día un gran automóvil, que en una hora nos transportaba del hotel donde vivíamos a los trigales. Durante el trayecto hablábamos invariablemente de la película, en lo que acababa siendo una diaria reunión de producción *(production meeting)* improvisada.

El equipo de decoración, *atrezzo* y vestuario se coordinó para seleccionar colores compuestos, poco brillantes. Patricia Norris consiguió telas y vestidos viejos para evitar ese aspecto sintético que caracteriza a la ropa confeccionada por las sastrerías de los estudios. Fisk construyó una mansión auténtica, por fuera y por dentro: no se limitó a levantar una fachada, como suele hacerse. El color de los interiores era también el de la época: marrón, caoba, madera oscura. Las telas blancas de cortinas y sábanas fueron pasadas por té, para darles la tonalidad de algodón crudo sin la brillantez excesiva de los blancos modernos. Y es que no se puede hacer una buena fotografía, una fotografía con estilo, si el escenógrafo, el

diseñador del vestuario y el encargado del *atrezzo* colaboran, si se ponen cosas sin ton ni son delante de la cámara. No se puede sacar belleza de la fealdad, a no ser que se aspire al oxímoron de Andy Warhol, que nos descubrió "la bella fealdad". Muchos en nuestro oficio creen que el director de fotografía debe preocuparse únicamente de la cámara y de la técnica. Yo pienso al contrario, que ha de trabajar en perfecto acuerdo con los responsables de decorados, vestuario, utillaje. Tuvimos largas conversaciones telefónicas sobre estas cuestiones antes de mi llegada a Hollywood; luego, mientras se rodaba en el Canadá, se fueron haciendo adaptaciones y cambios útiles sobre la marcha.

Tuve varios operadores de cámara en *Days of Heaven*, pues contrariamente a las películas que hago en Europa, no se me permitía por razones sindicales llevar la cámara. Por esta razón, yo ensayaba y "diseñaba", junto con Terry, los movimientos de cámara y actores dentro del cuadro, para que mis operadores los ejecutaran después de repetidas pruebas. Tuve la suerte de contar con hombres de gran habilidad y talento: John Bailey, el canadiense Rod Parkhurst, Eric van Harén Norman —especialista de Panaglide— y el operador de segunda unidad Paul Ryan. En muchas ocasiones, las escenas del fuego, por ejemplo, éstos y otros *cameraman* trabajaban a la vez. Yo me mantenía cerca de la cámara principal, sobre todo, y en cuanto era posible me desplazaba adonde estaban los demás operadores para darles instrucciones. A veces cogía una cámara y filmaba yo mismo, pero era un sacrilegio sindical no visto con buenos ojos. Algunos de los planos rodados por dicho equipo, cuando yo no estaba presente, fueron excepcionales; en buena ley, los elogios que se han prodigado a mi trabajo desde el Oscar tendrían que ser repartidos entre estos técnicos anónimos. Uno rodaba los planos de conjunto con grandes angulares, otro hacía insertos con teleobjetivos, otro seguía la acción cámara en mano, otro —el de la Panaglide— corría a través de las llamas o alrededor de la gente, etc. La labor de todos nosotros se unificó gracias al inmenso talento de Terry, a sus conocimientos técnicos y a su gusto infalible. Pues Malick no permitiría jamás a nadie hacer algo que fuera contra sus ideas. Antes del rodaje se establecieron una serie de principios. Se diseñó el estilo de esta película de tal modo que cada colaborador tenía

que seguir por fuerza las pautas trazadas, fundamentalmente la de no falsificar la realidad en la medida de lo posible, Haskell Wexler me reemplazó las últimas jornadas del rodaje. Yo trabajé cincuenta y tres días, él diecinueve. Cuando me propusieron *Days of Heaven* en Europa, yo había aceptado ya la siguiente película de Truffaut y las fechas estaban fijadas de antemano. Los productores y Malick habían aceptado esta condición, con la esperanza de que el comienzo de *L'Homme qui aimait les femmes* se retrasase, pero no fue así. Naturalmente, no podía faltar a mi compromiso con Truffaut. Dejé el Canadá, de regreso a Francia, desconsolado, pues era muy consciente de la importancia de *Days of Heaven* en mi carrera.

Antes de irme, pasé revista a todos los grandes directores de fotografía a quienes admiro en América. Pensé en Haskell Wexler, que era además un amigo. Le pedí si podía venir y terminar mi trabajo y tuve la suerte de que aceptara. Durante una semana estuvimos juntos, a fin de que viese cómo se desarrollaba el rodaje. Se hizo también una proyección del material filmado, para familiarizarle con el estilo visual de la película. Haskell fue maravilloso, porque además de lograr imágenes de una incomparable belleza, se ajustó perfectamente al estilo que habíamos marcado. Dudo que nadie pueda distinguir entre lo rodado por él y lo rodado por mí. En escenas donde hay planos mezclados de los dos, hasta a mí me resulta difícil. Haskell tiende a utilizar filtros y gasas de difusión (como en *Bound for Gloty*), pero al no utilizarlos yo, prescindió de ellos. Haskell rodó todas la§ escenas del final en la ciudad tras la muerte de Richard Gere, amén de planos aislados en secuencias no completamente terminadas; también son suyas las secuencias en exteriores nevados, por cuanto hubo un largo "verano indio" en el Canadá y la nieve no había llegado todavía cuando tuve que regresar a Francia.

Days of Heaven se rodó en el Canadá aunque la acción transcurre en Texas. Los motivos para trabajar allá y no en los Estados Unidos eran de orden económico. Se evitaban ciertas limitaciones sindicales, insalvables en California. A mí, por ejemplo, no hubiesen podido contratarme. Existían también otras razones: la localización que se descubrió al sur de la provincia de Alberta, en un lugar que pertenece a una pintoresca secta religiosa. Los hutteritas son gente que emigraron hace muchos años de

Europa por causa de la intolerancia religiosa y viven, de hecho, en otra era. Cultivan en común grandes extensiones de terreno, donde crece un trigo distinto de las especies de hoy, más largo. Fabrican sus propios utensilios y muebles austeros. No conocen la radio ni la televisión. Comen alimentos naturales, por lo que sus rostros son diferentes a los nuestros. Algunos de ellos intervienen en la película. Toda aquella comarca pertenece a otra época y en una hora de viaje pasábamos del siglo XX al XIX. No cabe duda de que la atmósfera peculiar de aquel lugar influyó en la autenticidad de las imágenes de *Days of Heaven*. A ello hay que añadir los altos silos de color rojo vino y las viejas máquinas agrícolas de vapor, propiedad de coleccionistas privados, que pudimos utilizar, sin olvidar los extraordinarios paisajes vírgenes de Banff.

En esta película utilicé por primera vez la cámara ahora más en boga en América y que aún no había llegado a Europa: la Panaflex. Se trata de una cámara ligera insonorizada, que ha surgido como una respuesta americana tardía, pero quizás superior a cámaras europeas similares. Fruto de la corriente actual hacia la miniaturización de los equipos para conseguir más movilidad en el rodaje, la Panaflex es una cámara muy versátil, pues acepta cargadores de diferentes metrajes, de modo que puede emplearse indistintamente como cámara de estudio o como cámara de reportaje. Cuando rodamos *Days of Heaven*, su único defecto era un visor no muy luminoso, pero esto ha sido subsanado en los últimos modelos. Es una cámara muy sofisticada, casi un *gadget*. Si a esto se añaden los objetivos *super-pana-speed* de gran apertura, se puede rodar en las condiciones más adversas y consideradas hasta hace poco como imposibles. Esta película no se habría podido rodar con otra cámara.

Existe un cierto espíritu de inercia entre los técnicos de Hollywood. Al haber sido los primeros en todo, les cuesta trabajo ponerse al corriente de los nuevos procedimientos, originados principalmente en Europa durante los años de la posguerra. Ya he citado el ejemplo de las cámaras ligeras, que no llegaron al cine profesional norteamericano hasta hace muy poco. Pero se dan otros casos. En Hollywood se han hecho siempre los *travellings* sobre placas de contrachapado ensambladas. Las técnicas de la cámara sobre vías aún no han sido del todo aceptadas. Yo prefiero, en el caso de

movimientos simples, el Elemack italiano, que es versátil y más ligero. Los técnicos hollywoodienses se empeñan en utilizar la pesada Dolly, que no cabe en ningún sitio. Cuando he tratado de convencerles, no atienden a razones, me contestan que siempre lo han hecho así y que jamás se les han planteado problemas. Casi llegué al convencimiento de que buscan la dificultad a propósito, como medio indirecto de proteger el oficio. Es decir, si se simplifica, más posibilidades se le dan al lego de penetrar en lo que ha sido siempre Un coto cerrado. Esta reacción ante cualquier novedad, y en particular aquella novedad que representa simplificación, es su forma de defenderse.

Otro ejemplo todavía: las cabezas (o plataformas) a manivela que continúan empleando obstinadamente. Hoy en día existen cabezas giroscópicas o hidráulicas, que permiten hacer panorámicas tan suaves y seguras como las de manivela (Satchler, Ronford, etc.). No se requiere gran experiencia en su manejo. Una persona con buen sentido del ritmo puede conseguir panorámicas perfectas y acompañar personajes en movimiento sin que se les salgan de cuadro. En cambio, no se puede improvisar la utilización de las dobles manivelas, lo cual debe de complacerles en el fondo. A mí me gustan las cámaras con cabeza sencilla y un mango para manejarlas. El operador forma cuerpo con la cámara, que así deviene casi humana. La perfección mecánica de la cabeza a manivela no puede compararse con el sentido casi humano de una panorámica hecha a mano.

Este rechazo de lo nuevo viene sancionado igualmente por la aparición de las mesas de montaje silenciosas y con gran pantalla, en las que se trabaja cómodamente y además sentado. En *Days of Heaven* nuestro montador, Bill Weber, que pertenece a la nueva generación, trabajó con mesa de montaje. Pero la vieja guardia, en su mayoría, sigue aferrada a las moviolas verticales con pantalla minúscula, ruidosas y en las que debe trabajarse de pie, sin contar con que se precisa una mesa aparte para hacer los empalmes.

Con los sistemas Reflex en los visores de las cámaras ha ocurrido tres cuartos de lo mismo. Surgieron en Europa durante y después de la guerra (Arriflex, Cameflex), para evitar los errores de paralelaje del visor junto a la cámara. Mediante un sistema de espejos y prismas el operador puede hasta

verificar el enfoque. Pero en América no empezaron a fabricarse hasta mucho más tarde. A la vieja Mitchell se le añadió un sistema Reflex deficiente, que fue mejorado más tarde. Panavision fabricó luego una serie de cámaras Reflex realmente extraordinarias, y es que cuando los americanos acometen seriamente un problema tecnológico, superan todo cuanto se les ponga por delante.

Utilizamos por primera vez el prototipo de Panaglide. Se trata de la versión Panavision del procedimiento Steady-Cam. Consiste en un arnés que se pone el operador en forma de chaleco plástico-metálico, del que parte un brazo pedúnculo con varias rótulas y compensado por muelles, al término del cual queda suspendida la cámara, casi flotando sin gravedad como en las naves espaciales. El operador la dirige con su solo brazo extendido. Este sistema de suspensión le permite desplazarse, subir escaleras y hasta correr, sin que los movimientos bruscos sean transmitidos a la cámara, la cual se desliza literalmente en el aire. La cámara tiene incorporado además un visor de video, por lo que el operador no tiene que aplicar el ojo a un visor convencional, ve la escena que se filma a cierta distancia como en un pequeño televisor. Se dispone también de un sistema electrónico para enfocar a distancia. El ayudante está provisto de un emisor inalámbrico, que gracias a unos botones le facilita regular todo cuanto concierne al objetivo. La cámara es tan sensible que se movería si el ayudante tocase los objetivos. Esto constituye, por cierto, uno de los inconvenientes de la Panaglide. Su sensibilidad misma hace que se mueva cuando hay viento y no se puede rodar entonces, porque adquiere un movimiento pendular.

Al principio Terry se entusiasmó tanto con este nuevo dispositivo, que quería rodar toda la película con la Panaglide. Pronto nos dimos cuenta de que era un instrumento muy útil, indispensable en ciertas ocasiones, pero no universal. En cierto modo, pagamos la novatada. Ocurrió como en los primeros tiempos del cuando los cineastas, entusiasmados con el nuevo juguete, terminaban por marear al público. La Panaglide nos proporcionaba la libertad de movernos hada todas direcciones, con lo que la escena se convertía en un tiovivo. El equipo entero, los técnicos de sonido, la *script*, el director y yo mismo, todos nosotros, teníamos que correr detrás del

operador de cámara a cada movimiento, para no salir en cuadro. El copión era de una gran brillantez, pero despedía un tufillo a *tour de forcé*, la cámara se convertía en otro protagonista intruso. Descubrimos, muchas veces, que nada se puede comparar con un plano fijo sobre trípode, o un desplazamiento pausado, invisible, regular, de un *travelling* clásico sobre ruedas.

Varias secuencias o planos en *Days of Heaven* no habrían sido posibles, empero, sin la Panaglide. Se trata precisamente de escenas que han llamado la atención del público y de los críticos. Por ejemplo, en el río, Bill (Richard Gere) convence a Abby (Brooke Adams) que acepte las proposiciones del patrón (Sam Shepard). Habría sido imposible poner vías bajo el agua para hacer un *travelling*, sin contar el hecho de que los actores improvisaban y caminaban sin rumbo fijo con el agua hasta las rodillas; la cámara no les perdió un momento. En la secuencia del incendio de los trigales, la cámara pudo penetrar entre las llamas, girar en torno al fuego en movimientos vertiginosos y dramáticos.

La doble improvisación de los actores y la cámara provocó dificultades en el montaje, impidió a veces cambiar de plano sin faltas de continuidad. Abreviar una secuencia también resultaba difícil. Una de las más logradas, por ejemplo, tuvo que ser eliminada del montaje final: el operador de cámara estaba de pie en la grúa para rodar una escena a la altura de la terraza de la mansión (tercer piso). Linda Manz abandona la terraza y baja por la escalera. La grúa desciende al mismo tiempo, para seguirla y la vemos intermitentemente a través de las ventanas. Al llegar a la planta baja, el operador desciende de la grúa y, gracias a una plataforma que se habilitó, alcanza a Linda Manz y la sigue al interior de la cocina, donde se encuentra con Richard Gere para entablar diálogo con él. La primera parte del plano, con la grúa que desciende por la fachada de un edificio, para describir en su camino acciones diferentes a través de las ventanas, no constituye una novedad: *Street Scene* (Vidor), *Madame de…* (Ophüls). Pero su segunda parte, con la cámara que penetra en el edificio, significa algo nuevo, fuera del alcance, por ejemplo, de la Louma, dispositivo francés que permite penetrar en el edificio, como hice al final de *La Vie devant soi*, pero en una sola habitación, en cuanto no puede torcer y seguir a un personaje a otro

aposento. Con la Panaglide se adquiere una impresión de tercera dimensión, la verdad geográfica de un decorado queda descrita perfectamente.

Una dificultad suplementaria reside en que la cámara unida al arnés tiene un peso más que considerable. El operador ha de erigirse en atleta olímpico. Si el sistema Panaglide se generaliza, habrá que crear una nueva generación de atletas/operadores y el problema será encontrar atletas/artistas. Los tres operadores de *Days of Heaven* probaron el aparato y acabaron sin aliento. Entonces Gotchak, de Panavision, nos mandó junto con la cámara a su atleta mejor entrenado, Eric van Harén Norman, quien hacía sus *push-ups* todo el día y era además muy artista.

A partir de *Days of Heaven* hice forzar sistemáticamente el revelado de la película en las escenas de noche. En un principio, hacer esto con emulsión 47 daba resultados deficientes, pero por esta época se había llevado ya a la perfección. Hicimos pruebas en el laboratorio Alfa-Cine, de Vancouver, y resultaron más que satisfactorias. Se forzó aquí el revelado aumentando la sensibilidad del negativo a 200 ASA y a veces, en casos extremos, a 400 ASA. El grano era normal, no apreciable hasta en las ampliaciones ulteriores a 70mm. Esta posibilidad, unida a los nuevos objetivos *super-pana-speed* ultraluminosos, nos permitió ir más allá en el sentido de las bajas exposiciones, más lejos de lo que había llegado yo nunca. El 55mm. abre a f1.1, y permite literalmente rodar sin más luz que la de un fósforo o de una linterna de bolsillo. En *Days of Heaven* rodamos muchas veces con un diafragma f1.1, forzando el revelado en el laboratorio, sin el filtro 85 para captar la última luz del día. Me preocupaba la profundidad de campo, mínima teniendo en cuenta una posible ampliación a 70mm. Pero tuve la suerte de contar con el estupendo foquista Michael Gershman. Éste era muy consciente del riesgo que corría. Sin arredrarse ante lo difícil de su tarea, su espíritu perfeccionista le hacía insistir hasta tener todas las medidas y los movimientos aprendidos. Algunos se impacientaban con él. Yo nunca le agradeceré bastante sus desvelos, pues en contra de la moda dominante hasta hace poco (filtros de difusión), yo deseaba una imagen limpia, precisa y tersa (*crisp*). Los técnicos de Hollywood son excelentes. Tienen gran capacidad de trabajo y muchas

ideas, soluciones para todos los problemas. Nada es imposible para ellos. Algunos poseen gran capacidad de adaptación.

Los riesgos técnicos se ignoran cuidadosamente en el cine profesional, porque el director de fotografía carga con toda la culpa ante el productor, si una escena sale mal. Pero como Malick deseaba precisamente experimentar en este sentido, me permitía ir tan lejos como yo quisiera. En *Days of Heaven* son numerosas las escenas de noche. En el exterior, en pleno campo, no existía otro medio de iluminación en la época —1917— que las fogatas o las linternas. Queríamos que estas escenas diesen la sensación de haber sido realmente iluminadas por el fulgor de las llamas. Son frecuentes en las películas del Oeste, y acostumbran a rodarse escondiendo algún foco detrás de las brasas para aumentar la luz natural de la fogata. Tal solución siempre me pareció muy falsa. Por ejemplo, en una película como *Dersu Uzala*, donde resulta ridícula la escena en torno al fuego, no sólo porque hay demasiada luz —que sobrepasa la de las llamas— sino porque dicha luz es blanca, en contradicción flagrante con la temperatura de color y la atmósfera. Otro recurso que se emplea a veces para filmar primeros planos de personajes frente a una fogata, es el de agitar cosas delante de las luces, en muy mala imitación del movimiento vacilante de las llamas. Nosotros desarrollamos entonces una nueva técnica; recurrir al fuego auténtico para iluminar los rostros. Como todos los descubrimientos, se produjo por casualidad. Teníamos unas botellas de gas propano con tubos lanzallamas para propagar el fuego en las escenas del incendio de los trigales. Al observar que eran de fácil manejo y que se podía controlar sin esfuerzo la altura de la llama, hice algunas pruebas que resultaron concluyentes. Todos los primeros planos frente al fuego se filmaron así, alumbrados realmente por las llamas de propano, con su verdadera coloración y su verdadero movimiento, tanto las de la fiesta campestre con el violinista como las del incendio. Rodamos a 200 ASA con diafragma entre f1.4 y f2. Creo que de esta forma se logró una gran autenticidad.

Algunos de los miembros del equipo se sintieron al principio confundidos, por no asimilar el trabajo que se les pedía. Si los eléctricos se ocupan de la electricidad, ¿por qué tenían que manejar botellas de gas

propano?, ¿y por qué tenía que hacer lo mismo el “atrezzista” ? Después de todo, era cosa de iluminación.

De pronto, lo que hacíamos desbordaba la especialización profesional de cada uno.

Los planos generales del incendio en los trigales fueron filmados prácticamente tal cual, sin luces de apoyo. La verdad es que al iluminar el fuego, se disminuye su fuerza visual. Con nuestro procedimiento los personajes se recortaban en silueta contra las llamas como pinturas rupestres en negativo. En las superproducciones provistas de escenas con grandes incendios, es frecuente el error de iluminación en exceso, estropeando así el efecto, porque el director de fotografía se siente como obligado a justificar su salario y su presencia gracias a un espectacular despliegue de su parafernalia eléctrica.

Tuvimos unas dos semanas de rodaje con fuego. Cada noche incendiábamos un nuevo campo de trigo. Varias veces nos asustamos, porque el fuego se propagaba demasiado. En cierta ocasión nos vimos de pronto rodeados por altas llamas y el aire empezó a ser asfixiante. Pero los maquinistas reaccionaron con rapidez, evacuando los camiones con todo el equipo —y nosotros dentro— a través de las llamas. Nadie llevaba ropa especial, disponíamos sólo de máscaras para *filtrar el humo*. En suma, una *aventura* peligrosa y susceptible de serios accidentes, pero ésta fue una película protegida por los dioses.

En ciertas escenas la sustracción del filtro 85 nos permitió combinaciones de temperaturas de color fuera de la norma pero con calidad pictórica. Recuerdo un momento en el que Richard Gere y Linda Manz asan un pavo al aire libre. Casi no quedaba luz de día y la imagen cobró un tono azul profundo, excepto el fuego que crepitaba lanzando sobre los intérpretes resplandores intermitentes de tonalidades rojizas. Las linternas de petróleo que llevan los braceros para alumbrarse y recoger las langostas, no fueron usadas como objetos decorativos sino como verdadera fuente de iluminación. Al igual que en *Adèle H.* se les camufló en el interior luz eléctrica. Cada persona llevaba bajo la ropa un cinturón con batería, del que partían finos cables eléctricos, escondidos bajo la camisa, que alimentaban las pequeñas bombillas de cuarzo dentro de las linternas. Para conseguir

mayor veracidad, se tiñeron los cristales de estas linternas de un color anaranjado; la luz blanca de las lámparas de cuarzo adquiría así la temperatura de tonos calientes propia de la luz de petróleo. Se utilizaron fuera de cuadro *soft-lights* con doble gelatina naranja, para llenar apenas las zonas de sombra. Y eso fue todo.

Otra innovación para mí en esta película fue cómo se rodaron en exteriores las tomas de campo-contracampo. Es decir, cuando dos personajes hablan frente a frente y la cámara filma alternativamente al uno y al otro. A pleno sol, uno de los personajes tiene la luz de frente y el otro de espaldas, a contraluz. No hay equilibrio entonces de intensidad luminosa en el montaje y se produce una sensación molesta. La solución de iluminar el rostro a contraluz, mediante electricidad resulta artificiosa también: el cielo tras el personaje iluminado frontalmente es azul, el del iluminado a contraluz es blanco (sobreexpuesto), con lo que la sensación de irrealidad aumenta. Paradójicamente —y he aquí una contradicción flagrante con mi "moral" realista— la solución que encontramos, ya vislumbrada gracias a un error en una escena de *Femmes au soleil*, consistió en situar a cada uno de los intérpretes a contraluz, del sol y en el mismo lugar, procurando que las líneas de la mirada se fijasen en la debida dirección. Ambos rostros y el fondo poseen entonces el mismo valor lumínico y las transiciones se suceden sin saltos en el montaje. Obviamente, en este caso la geografía del lugar se prestaba —tierra llana cubierta de trigales—, por lo que el campo y el contracampo podían ser idénticos. A veces filmábamos por la mañana un personaje y por la tarde el otro, de forma que el sol cambiase de situación, detrás de cada personaje en ambos casos. ¡Dos personas frente a frente y a contraluz! ¿Dos soles en el planeta Tierra? No creo que nadie se haya dado cuenta de ello viendo *Days of Heaven*.

Por regla general, los momentos de luz, más hermosos en la naturaleza se dan en las situaciones extremas, justamente aquellos donde parece que ya no se puede rodar, cuando los manuales de Kodak o Weston desaconsejan filmar. Si en las escenas de día un espectador cuidadoso podría contar dos soles, en las del atardecer no podría contar ninguno. Tal vez sea esto lo que ha llamado la atención —inconscientemente, claro— en la luz de *Days of Heaven*. Ciertas partes de la película se filmaron, por expreso deseo de

Malick, en lo que él llama la "hora mágica"; esto es, el intervalo que existe entre que el sol se oculta y la caída de la noche. El período lumínico es de unos veinte minutos, por lo que la expresión "hora mágica" resulta un eufemismo optimista. La luz era realmente muy bella, pero teníamos poco tiempo para filmar escenas en ocasiones largas. Nos preparábamos todo el día con los actores y la cámara; al llegar el momento preciso tras la puesta del sol, había que rodar con rapidez, vertiginosamente, sin perder un momento. La luz, durante esos minutos es mágica, porque no se sabe de dónde viene, no se ve el sol, pero el cielo puede ser limpio, sin nubes, y el azul de la atmósfera sufre mutaciones extrañas. La intuición y el atrevimiento de Malick hicieron de estas escenas probablemente las más interesantes de la película. Y hace falta osadía para convencer al viejo sistema hollywoodiense de que la jornada de rodaje se limitase a veinte minutos. Pese al dinamismo frenético con que se aprovechaba aquel corto período, muchas veces había que terminar la escena el día siguiente a la misma hora, pues la noche caía inexorablemente. Malick a diario, como Josué en la Biblia, hubiese querido detener el curso imperturbable del sol para seguir rodando. Este sistema de trabajo en la hora mágica no nuera del todo desconocido pero sólo lo había experimentado otras veces en planos aislados y breves, en *La Collectionneuse* y en *More*. Nunca se me había ofrecido la oportunidad de emplearlo en secuencias largas como aquí. Pocas películas como ésta reúnen tantos exteriores diferentes, que ofrezcan tantas oportunidades a un director de fotografía.

Nuestro procedimiento habitual en tales escenas era también el de forzar el revelado, contando en mi fotómetro como si tuviese 200 ASA. Empezábamos con objetivos normales, pero a medida que bajaba la luz, pedía objetivos de mayor abertura, para terminar indefectiblemente con el más luminoso, el 55mm, que abría a f1.1. Cuando ya no quedaba sino un leve resplandor en el aire, para extender todavía más la sensibilidad de la película, quitábamos el filtro 85 de corrección para luz diurna, y con eso se ganaba casi un diafragma. Como ultimo recurso, llegamos en ocasiones a rodar a doce y ocho imágenes por segundo, pidiendo a los actores que se moviesen con mayor lentitud, para reconstruir luego su cadencia cuando se proyectaba la película a 24 imágenes. Es decir, en vez de exponer a 1/50 de

segundo, se exponía a 1/16, lo cual permitía ganar otro diafragma. En el momento del talonaje, el laboratorio tendría luego que tomarse el trabajo de armonizar —corregir— un negativo de diferentes tonalidades. La labor que Bob McMillan llevó a cabo en MGM fue milagrosa. Ciertas escenas eran en copión una auténtica mezcla de diversos retales y McMillan consiguió darle unidad a todo. Mi deuda de gratitud con él es considerable.

Rodar estas escenas en la "hora mágica", no significó una decisión gratuita, esteticista, sino que estaba plenamente justificada. Ya es sabido que los campesinos se levantan muy temprano para ir a faenar (se rodaba en el crepúsculo para obtener la luz del alba). La escena en el río entre Gere y Adams tenía un sentido al final del día, porque eran los momentos de descanso después del trabajo. No hay que olvidar que en aquellas épocas se trabajaba de sol a sol.

Para los interiores nocturnos de la mansión, como tenían lugar en los primeros tiempos de la electricidad, puse bombillas caseras de pocos watios en las lámparas, a fin de que tuvieran una temperatura de color en tonos cálidos. De utilizar *photo-floods*, como es lo habitual, la luz habría sido demasiado blanca, moderna. Dichas luces se montaron además en resistencias, para graduar su intensidad en relación con las otras luces —en su mayoría *soft-lights*— empleadas fuera de cuadro. Las resistencias eran de uso común en la época del blanco y negro. Con la llegada del color, sin embargo, se advirtió que poner las luces en un reóstato alteraba la temperatura de color con tendencia a los tonos cálidos. Pero lo que se consideró un defecto del primitivo cine en color, me proporcionaba ahora un efecto de luz de tungsteno más mortecina, característico de los comienzos de la electricidad. Hacia el final de *Days of Heaven*, de noche cuando el marido celoso (Sam Shepard) sube y encuentra a su mujer (Brooke Adams) en la habitación, hay en ella lámparas de época, por lo cual la iluminación de apoyo, fuera de cuadro, se justificaba, al venir en la misma dirección que la de las lámparas. En las imágenes de la mansión vista desde el exterior, tanto de noche como en "hora mágica", la luz de las ventanas era eléctrica, bombillas caseras corrientes.

Fuera de esto, no se utilizó como norma iluminación artificial en la casi totalidad de la película. Para las escenas de día, en los pocos interiores que

rodamos, se utilizó la luz real de ventana, a ejemplo de Vermeer. Tenía experiencia previa de esta técnica, particularmente gracias a *Die Marquise von O*. de Rohmer. Pero con Malick la llevamos a las últimas consecuencias. Como a Rohmer no le gustan las luces de alto contraste, yo debía añadir alguna luz de apoyo, para que los fondos fuesen también visibles. Malick, en cambio, no quiso que se añadiera nada. Los fondos adquirían entonces una decidida penumbra, y sólo los personajes se destacaban. Esta técnica posee aspectos positivos apreciables, aparte del más importante que es la belleza de esta luz natural. Los actores trabajan mejor, sin la fatiga que producen la luz excesiva y el calor asfixiante de los focos. No se pierde tiempo y dinero en instalaciones eléctricas complicadas. El aspecto negativo radica en que el diafragma del objetivo debe estar muy abierto, con lo cual la profundidad de campo resulta mínima. Malick es un director que conoce bien las técnicas fotográficas. Otro realizador no habría tenido en cuenta esta falta de profundidad de campo, pero Malick organizaba la escena de manera que los actores se encontrasen en el mismo plano focal, sin que estuviera uno a foco y otro no.

Los trucajes que hicimos en *Days of Heaven* fueron, como todo en esta película, de una gran sencillez. Malick partió del principio de realizar los efectos especiales en la cámara, no alterando con trucos ópticos de laboratorio el negativo original. El público ha aprendido mucho y percibe inmediatamente un trucaje, porque cambia la granulación y la coloración del positivo tras las manipulaciones en laboratorio. De mi experiencia europea aporté algo que mis ayudantes técnicos consideraron al principio casi un sacrilegio; los fundidos al final o al comienzo de una escena se efectuaron a menudo directamente en la cámara. No se elaboraron en el laboratorio. Bastaba con cerrar el diafragma lentamente hasta f16 (si la exposición del plano era de f2.8, por ejemplo) para encadenar luego el cierre del obturador variable de la Panaflex, hasta obtener un negro absoluto.

En la secuencia de la plaga de la langosta se utilizó una técnica considerada igualmente heterodoxa y “poco profesional” pollos entendidos del equipo, si bien tuvieron luego que rendirse a la evidencia. En los insertos y planos cercanos se utilizaron saltamontes vivos auténticos,

capturados a millares para nosotros por el Departamento de Agricultura del Canadá. Pero en los grandes planos generales de los campos invadidos por la plaga, se utilizaron como otras veces (*The Good Earth*) semillas y cáscaras de cacahuetes lanzadas desde helicópteros fuera de cuadro. La innovación consistió aquí en utilizar una cámara (Arriflex) que podía rodar en retroceso; se pidió entonces a los actores y extras que caminaran hacia atrás, y los tractores también marchaban hacia atrás. Así, al proyectarse la película impresionada, los personajes y los tractores iban hacia adelante y las langostas (semillas) no caían, sino que parecían alzarse en vuelo de los trigales.

Varias escenas se rodaron por el procedimiento de "noche americana". Desde los tiempos del blanco y negro se consigue, como es sabido, filmando de día, subexponiendo el negativo (véase el capítulo *L'Enfant sauvage*). Y así se suele seguir haciendo en el caso del cine en color. Pero en color se utiliza el filtro polarizante, que oscurece algo, no lo suficiente, el cielo. Los resultados no me parecen satisfactorios. En *Days of Heaven* resolvimos el problema tratando de evitar el cielo, por el sistema de subir la cámara y rodar hacia abajo, en picado, o de escoger lugares donde el horizonte no fuera visible, como al pie de una colina, por ejemplo. Con el fin de acentuar el efecto nocturno, además de la subexposición, se eliminó el filtro de corrección anaranjado 85 para luz de día, de manera que las imágenes tuvieran un tono azulado, lunar. He aquí otra ventaja suplementaria que supone trabajar en color.

Malick, aunque muy americano, es una persona de cultura universal, conoce la filosofía, la literatura, la pintura y la música europeas. Por ello es un hombre entre dos continentes, y cinematográficamente pertenece a la misma familia artística de Rohmer y Truffaut. No me fue nada difícil, pues, adaptarme con el rodaje de *Days of Heaven* al Nuevo Continente.

Con el Oscar que me concedió la Academia de Hollywood por mi trabajo en *Days of Heaven* iba a iniciarse una nueva etapa en mi carrera.

Days of Heaven

L'Homme qui aimait les femmes

François Truffaut - 1977

Truffaut toma notas cada vez que oye algo que le interesa de la gente que le rodea, las pone en fichas y va guardándolas. No me sorprendería que *L'Homme qui aimait les femmes* hubiese nacido en buena medida de esas fichas, sea fruto tanto de sus experiencias personales como de lo oído a otros. Truffaut actúa un poco como *repórter* de la actualidad, pero un *repórter* con imaginación. Trabaja este material en colaboración con otros escritores, particularmente sus comedias. A lo largo de los años ha conseguido crear un equipo de colaboradores a los que conoce al dedillo y que le conocen perfectamente. Por eso, los rodajes de sus películas son cada vez más sencillos y fructíferos.

Truffaut da carta blanca a los colaboradores que llevan años con él, para que, por ejemplo, elijan la escenografía donde se ha de filmar una secuencia del guión. Esto le estimula, porque a veces el día del rodaje llega a un lugar que desconoce y ese decorado extraño le inspira. Existe una mirada virgen, que se pierde cuando se ha visto mucho un lugar. Resulta agradable, pues, trabajar con Truffaut, por esa mezcla de libertad y de control que se respira a su lado. Durante el rodaje mismo no hay guión técnico previo, con los movimientos de la cámara señalados de antemano, porque Truffaut prefiere trabajar un poco sobre la marcha. Tampoco está contra el doblaje parcial de sus películas, lo cual favorece a menudo la tarea del director de fotografía.

La mitad de *L'Homme qui aimait les femmes* se filmó con bajas iluminaciones. Volví a considerar mi película como si tuviera la sensibilidad de 200 ASA, con objetivos Zeiss de gran abertura (f1.4) y cámara Arri BL. El laboratorio LTC hizo el resto. La experiencia adquirida en América durante el rodaje de *Days of Heaven* me fue de mucha utilidad, por supuesto.

Las escenas nocturnas del final, antes del accidente, por ejemplo, se hicieron sin más luz que un *photo-flood* frontal sobre la cámara. Se dejó tal cual la iluminación de las calles. Únicamente se pidió a los propietarios de las tiendas, que dejaran encendidos los escaparates, para crear la sensación de que estábamos en Navidad. La luz natural que venía de los escaparates fue más que suficiente.

Esta película cuenta con mayor cantidad de primeros planos de lo que es habitual en Truffaut, algunos dentro del mismo rostro, que cortan la frente y la mandíbula. Se procedió así en oposición a las películas de época pretérita, donde abundaban más bien los planos de conjunto o los planos medios. La razón estriba en la creencia de Truffaut relativa a que el primer plano es una idea visual moderna, que no conviene a otras épocas.

En cada realizador se dan constantes, eso que se da en llamar "estilo". En cada película de Truffaut se repiten las mismas ideas visuales con variantes infinitas. Por ejemplo, cuando hay una ventana en el decorado, ya sé que debo procurar incluirla en mi encuadre. A Truffaut le encanta rodar planos con una ventana al fondo, por la cual se ve algo relevante a la acción. Y también le gustan los planos donde se mira al interior desde una ventana en una fachada, y a través de la cual vemos lo que ocurre dentro. En otras palabras, planos que son como un cuadro en el interior de otro cuadro.

Cuando se filma una película de época actual, se tiende a dejar intactos los decorados elegidos, sin mayor intervención por parte del escenógrafo. Se trabaja un poco a la manera del reportaje. En las películas que transcurren en otras épocas, por el contrario, se cuida mucho más el decorado, se amuebla y se viste todo de nuevo. Me parece un error la actitud "documental", cuando se pretende hacer una película contemporánea con estilo, justamente porque ahora hay menos cuidado

estético que antes (vivimos rodeados de objetos y muebles manufacturados en serie, materiales poco nobles, colores chillones). La elección y preparación de los elementos del decorado son, pues, capitales en una película moderna.

Pongamos por caso, el restaurante de la camarera *judoka*. Los colores y diseños de aquella localización eran realmente vulgares. Se camuflaron algunos detalles con telas que se trajeron en el último momento. Disponiendo de más tiempo, se habría podido redecorar, como se hizo en el otro restaurante, donde aparece Nelly Borgeaud, cuyas paredes se pintaron de tonos oscuros. Y los propietarios no acostumbran a poner reparos, ya que se les devuelve su local recién pintado… No hay que vacilar en proponer cambios a veces fáciles.

Con la sola excepción de una escena mencionada más arriba, el trabajo de preparación de *L'Homme qui aimait les femmes* se cuidó con esmero. Fue ejecutado con más tiempo del habitual en este tipo de películas. Esto permitió estilizar decorados y encuadres, equilibrar muy escrupulosamente los colores de los fondos y de las ropas. Para no caer en el mero documental, Truffaut sólo tomó de la hermosa ciudad de Montpellier —donde se rodó la mayor parte de la película— elementos neutros, no identificables. (Contrariamente a como utilizó Rohmer la ciudad de Clermont-Ferrand en *Na nuit chez Máud*). La acción transcurría aquí en una ciudad de provincias, pero perfectamente anónima. La empresa de estudios aerodinámicos donde trabaja el protagonista, por ejemplo, se filmó a cientos de kilómetros de distancia, en Lille. De acuerdo con el principio de estilización antes descrito, en esta escena el decorador Kohut-Svelko nos propuso la brillante idea de teñir el agua del estanque experimental de un verde fosforescente. Aceptamos con entusiasmo su sugerencia.

Por estar más al norte y por haber empezado el invierno, en Lille hacía mucho frío. El aliento de los intérpretes se convertía en vapor durante su diálogo, cuando en las escenas previas de Montpellier había una vegetación mediterránea y sol y se suponía que todo ocurría en la misma ciudad. Se pidió entonces a los actores que fumasen mientras hablaban; el humo del cigarrillo enmascaró así el vapor del aliento.

El montaje jugaba un papel de gran importancia en *L'Homme qni aimait les femmes*. Hasta el proceso de selección y ensamblaje de tomas no se hizo aparente el significado de la película, que se nos escapaba a todos —menos a Truffaut por supuesto— durante la filmación. En efecto, rodamos infinidad de planos cortos y breves escenas en las calles de Montpellier, imágenes no documentales sino coreografiadas con un sinnúmero de mujeres deambulando sin detenerse en una gran variedad de encuadres y movimientos, que sólo en el montaje adquirían sentido a través de oposiciones y grafismos combinatorios. Uno de esos planos *leitmotiv*, el de las piernas que avanzan "midiendo el mundo como un compás", se logró de manera muy sencilla. Se situó a ras de suelo la cámara, provista del *zoom* en posición teleobjetivo de 250mm. A partir de ella se trazó una circunferencia de unos veinte metros de radio, que fue circundada por automóviles. Pedimos a nuestras mujeres que caminaran a buen paso, a lo largo de dicha circunferencia. La cámara las seguía en panorámicas de 360 grados, como si fuera un tiovivo. En la pantalla, la compresión óptica propia del teleobjetivo producía la ilusión no de una circunferencia o línea curva, sino de una línea recta ininterrumpida, como si las mujeres fuesen andando por una acera con coches aparcados, como si la cámara se moviera sobre un *travelling* en lugar de describir una simple panorámica.

Uno de los principales talentos de Truffaut reside en saberle sacar partido a los elementos más significativos de una localización anodina en apariencia. Aun siendo tan variados los planos de esta película, fueron rodados en realidad como quien dice a la vuelta de la esquina de nuestro centro de operaciones. Truffaut sabe por experiencia que cualquier lugar puede ser fotogénico, todo depende de cómo sea filmado. Y en esta serie de imágenes donde la cámara se mantenía muy cerca de los personajes, donde el segundo término urbano debía permanecer lo más neutro posible, eran calles, aceras y zonas de estacionamiento que se hallaban… en el área circundante de las oficinas de producción que Les Films du Carrosse —la compañía que financiaba la película— había alquilado para el rodaje. Truffaut desarrollaría una experiencia semejante, más ingeniosa todavía, en *La Chambre verte*.

Citaré, para terminar, otra escena donde la estilización intervino decisivamente. En la habitación de un hotel, Charles Denner y Brigitte Fossey están en la cama, mientras llueve. La lluvia tiene una significación importante dentro de la escena. Intercalar en el montaje planos de la ventana y el agua que cae, habría sido una solución pedestre. La banda sonora con el repiqueteo característico de las gotas tampoco bastaba. Ideamos entonces lo siguiente. En la parte exterior de la ventana se situó una luz direccional potente (mini-bruto), cuyo haz luminoso incidía precisamente en la estancia donde estaba transcurriendo la acción. Ante la ventana se había dispuesto una cortina de lluvia artificial. El dibujo del agua se proyectaba entonces por transparencia en los rostros de los actores y en las paredes del cuarto. Y el efecto visual de la lluvia se superponía en síntesis a la escena. Un efecto similar utilizaba Fritz Lang en *The Wornan in the Window*, que he vuelto a ver recientemente; ignoro si la memoria inconsciente actuó en este caso o fue una simple coincidencia. Con todo, en nuestra película el efecto era una licencia estilística, poco justificable en la realidad: cuando llueve, acostumbra a no haber sol; ningún rayo solar, por tanto, podía filtrarse en la habitación. Pero tal como Truffaut dirigió la escena resultaba tan convincente, que dudo que nadie —a no ser un colega puntilloso— haya advertido este engaño visual.

L'Homme qui aimait les femmes tuvo en Francia un éxito considerable de público y de crítica. De las tres comedias contemporáneas que he hecho con Truffaut, ésta es sin duda la que prefiero.

Koko, le gorille qui parle

Barbet Schroeder - 1977

Koko se realizó en 16mm. con técnicas muy similares a las de *General Idi Amin Dada*. Cualquier otra semejanza es puramente accidental, pues la génesis de *Koko, le gorille qui parle* fue muy diferente. En un principio, Barbet Schroeder había previsto hacer con el tema —la accesión de un animal al lenguaje humano— una película de ficción. El papel principal correría a cargo de Koko, un gorila hembra, pero con el apoyo de varios intérpretes profesionales que debían actuar en una historia escrita expresamente. El final incluía un regreso a los orígenes, a filmar en Zaire, en una de las últimas reservas de gorilas en estado salvaje. Schroeder tenía escrito un primer tratamiento, Sam Shepard había comenzado ya a dialogarlo y se disponía incluso de productor.

El rodaje en 16mm. formaba parte de la etapa de preparación. Queríamos saber antes de empezar cómo reaccionaría el gorila ante las cámaras y la utilización eventual de las luces. Los gorilas son animales muy sensibles y de reacciones difíciles de prever. El documental, por otra parte, podía ser utilizado también como argumentación para acabar de convencer a quienes abrigaban dudas sobre tan insólito proyecto.

Pero sucedió lo contrario: a medida que Schroeder se iba adentrando en los problemas de producción, más difícil parecía su ejecución. Penny Patterson, la educadora de Koko, se negaba a transportar a un animal tan frágil —y valioso— hasta tan lejanas regiones del África. Los permisos de

rodaje por parte de los propietarios legales (el zoológico de San Francisco) y de autoridades diversas se complicaban cada vez más. Sin contar con la dificultad definitiva que suponía encontrar a una actriz capaz de aprender el lenguaje gestual de los sordomudos, que pudiese controlar a Koko y dialogar con ella de la misma manera que Penny Patterson.

Al mismo tiempo, las proyecciones del copión rodado en 16mm. hicieron evidente que aquel material en bruto sostenía el interés por sí mismo, que algunos de los momentos recogidos por las cámaras eran verdaderamente apasionantes. Schroeder dio entonces un viraje total, abandonando la idea primitiva para completar el documental con material de archivo sobre la experiencia de Roger Fouts con los chimpancés. Se rodaron también escenas y entrevistas suplementarias, por ejemplo con el director del zoológico que se oponía al experimento de la Patterson y a quien sólo interesaba recuperar al animal, en un principio confiado sólo como préstamo a ella y a la Universidad de Stanford, California. Otra idea brillante fue la de subtitular en mayúsculas todas las palabras y frases compuestas por Koko, tras su aprendizaje del lenguaje gestual de los sordomudos.

El periodista Henry Behar, en una entrevista publicada en *Image et Son*, ha argumentado que, en el caso de documentales como *Idi Amin Dada* y *Koko*, el *cameraman* se erige momentáneamente en realizador. Es una afirmación algo brutal, pero no del todo falsa. Por ejemplo, en la jaula donde rodamos, estaba yo solo con Koko y Penny, porque no había sitio para nadie más. El resto del equipo tenía que quedarse fuera, Schroeder incluido, quien no podía darme más que algunas indicaciones generales. Es indiscutible que las reacciones del operador de cámara ante cada nuevo acontecimiento imprevisible constituyen su responsabilidad: una pequeña panorámica a la izquierda o a la derecha, un acercamiento a un detalle significativo para obtener una mejor visibilidad y comprensión, no pueden ser dictados a cada instante por el director. El operador goza de un gran margen de autonomía.

Schroeder, sin embargo, es el autor incontestable de estas dos películas. Para empezar, fueron ideas suyas, no mías. En este género de películas, por otra parte, la ordenación del material, el montaje, son determinantes.

Las luces (mini-brutos) se situaron fuera de la jaula, pero dirigidas hacia su interior, a la manera de luz solar. Dentro dispuse únicamente una *soft-light* portátil de Lowell, que desplazaba yo mismo para compensar la luz exterior, según el ángulo de la jaula que Koko hubiese elegido para sus juegos. La intención era la de obtener un buen diafragma, superior a f5.6, para contar con la profundidad de campo, necesaria. Le puse a la cámara Eclair un objetivo de focal 16mm. de gran profundidad de campo; fijada así la distancia a un metro en la escala del objetivo, me permitía obtener una imagen nítida entre 40 centímetros y 3 metros, la distancia máxima en la jaula. Koko podía entonces acercarse al objetivo o alejarse de él, sin tener que recurrir a un ayudante para modificar a cada momento las distancias. Es decir, este procedimiento facilitaba una gran libertad de movimientos, sin dejar escapar ningún detalle interesante o significativo. El *zoom* no hubiese ofrecido las mismas ventajas. Es un objetivo protuberante y la distancia mínima de foco para que una persona pueda acercarse a la cámara era insuficiente con el reducido espacio de que disponíamos. El *zoom*, por otra parte, es más pesado, mientras que el objetivo 16mm. me proporcionaba de paso una gran ligereza, una ventaja nada desdeñable cuando hay que rodar cámara en mano horas seguidas.

Empleamos el *zoom*, en cambio, sobre todo al trabajar con trípode, en los planos filmados en exteriores, cuando se trataba de seguir los rápidos movimientos de Koko en los jardines de la Universidad de Stanford. En el bosque optamos de nuevo por la óptica fija de 16mm.

Una de las dificultades principales a las que hube de enfrentarme fue la gran diferencia de piel entre Koko —muy oscura, naturalmente— y Penny, muy rubia y de cutis extremadamente pálido. Cuando ambas estaban en cuadro, si abría el diafragma en función del valor lumínico de Koko, Penny quedaba entonces sobreexpuesta. Procuré, pues, centrar el objetivo en Koko, basando en ella la exposición, y dejando con frecuencia fuera de cuadro a Penny, de quien vemos sólo las manos formando palabras en lenguaje gestual. Filmé luego a Penny separadamente, con su exposición correspondiente. Pero no pudo evitarse, en los planos en que aparecen juntas, la sobreexposición de Penny. Más adelante, pude comprobar que pese a todo esta limitación no constituía una desventaja, pues acentuaba aún

más, si cabe, la extraordinaria diferencia de estos dos seres, unidos sin embargo por la existencia de un común lenguaje.

La ampliación del negativo 16mm. a 35mm. fue excelente, muy superior en calidad a mis experiencias anteriores. La nueva película negativa de 16mm. (7247) es de grano muy fino, y el sistema de ampliación *liquidgate* (ventanilla mojada) disminuye también las imperfecciones de la granulación. El progreso reciente de estas técnicas permite replantear la conveniencia o no de la utilización universal del 16mm. Hay que seguir con atención los próximos acontecimientos en este formato que quizás algún día deje de ser substandard.

A pesar de que el tema era original y nuevo, con prolongaciones en áreas del conocimiento tales como la naturaleza del lenguaje, la ecología, la reeducación de los disminuidos físicos y, sobre todo, la distancia que nos separa o nos une a los animales, no encontró esta película la acogida extraordinaria que tuvo *Idi Amin Dada*. Es difícil que el documental obtenga un público numeroso, particularmente después de que la televisión ha acaparado el género.

Le Centre Georges Pompidou

Roberto Rossellini - 1977

Entre las grandes compensaciones que he tenido en mi carrera, hay que contar, sin duda, la suerte de haber podido trabajar con uno de los ídolos de mi juventud: Roberto Rossellini. Ni siquiera en mis sueños más descabellados podía yo imaginar, al ver con asombro, una vez terminada la guerra, la revolución cinematográfica que fue *Roma, città aperta*, que algún día iba a fotografiar la última película de su autor. Cuando se produjo nuestro encuentro la gran obra de Rossellini estaba ya hecha, por supuesto. Su revolución también. Pero el hombre seguía allí, uno de los hombres con mayor carisma que me ha sido dado conocer en mi oficio.

No voy a analizar aquí las razones de la importancia de Rossellini para nuestra generación. Dejo esta tarea a críticos como José Luis Guarner y me remito a su penetrante libro. Indicaré únicamente que su estilo estaba dominado por tres características: inteligencia, humanismo, sencillez. Con gran sencillez, en efecto, abordó Rossellini la descripción del nuevo centro cultural Georges Pompidou en París. Pese a ser un documental de largo metraje, hecho por encargo del gobierno francés, Rossellini supo esquivar la trampa apologética.

Su trabajo, ante todo, posee un carácter simplemente expositivo, pedagógico, siguiendo la línea de la última etapa de la obra del autor de *Europa 51*. Nuestra cámara se pasea, literalmente, de piso en piso, de departamento en departamento, para mostrar, por ejemplo, cómo funciona

la biblioteca, cómo se distribuyen en los paneles cada una de las pinturas, cómo se ordenan las obras de arte. La cámara sube con el público las escaleras mecánicas, avanza en movimientos envolventes a través de las galerías y las salas. Un *zoom* controlado a distancia por el propio Rossellini indica, como si fuera el dedo índice de su mano, tal o cual elemento sobresaliente en la estructura del edificio, tal o cual pintura importante. Ningún comentario en la banda sonora, sólo ruidos de ambiente, fragmentos de conversaciones de los visitantes; ausencia absoluta también de música de fondo que subraye las imágenes. Es como si el propio Rossellini llevase de la mano al espectador para mostrarle el lugar. En suma, como toda su obra, un trabajo honrado, personal, sin concesiones.

Hube de vencer ciertas dificultades para iluminar el Centre Pompidou. Los espacios son inmensos, como el gran vestíbulo que sirve de entrada. Al exigir permanentemente Rossellini el *zoom*, me vi obligado a emplear más luz de la que acostumbro (necesitaba una abertura mínima de f4). Hubo que recurrir sistemáticamente, pues, a forzar el revelado. Utilicé, por primera vez desde que trabajo en Francia, luces de arco, que siguen siendo todavía las de mayor potencia, las únicas que podían llenar aquel enorme espacio y permitirme alcanzar el diafragma necesario. En la zona del museo dedicada al arte, los cuadros estaban expuestos sobre paneles blancos y la luz natural de que se disponía, resultaba insuficiente. Hubo, por tanto, que iluminar cuadro por cuadro con luces más potentes. Tuve que renunciar a mis habituales *soft-lights* que hubiesen desparramado la luz en todas direcciones. Por causa de aquellas paredes blancas los cuadros hubiesen parecido comparativamente oscuros, así que una luz focalizable o puntual era de rigor esta vez.

Y a conocerá el lector a través de capítulos anteriores mi aversión congénita hacia el *zoom*, principalmente en lo que concierne al cine de ficción. Mi actitud es mucho más ecléctica en lo que respecta al documental. En el presente caso, además, se trataba de combinaciones de *travelling* sobre raíles y *zoom*, y el contenido didáctico autorizaba su utilización. Cada movimiento de *zoom* singularizaba algo que el maestro Rossellini quería señalar al espectador. Al combinarse el *travelling* y el *zoom*, por otra parte, se sumaban algunas de las ventajas de ambos: con el

travelling se obtenía una sensación de tercera dimensión, desplazándose paredes y objetos a derecha e izquierda del cuadro; con el *zoom* se estrechaba o ampliaba el campo de visión, eliminando o englobando lo relevante. El *zoom* jugaba también un papel importante en la escena inicial: desde la colina de Montmartre ofrece una vista general de París, para luego acercarse poco a poco a Beaubourg, situando así con toda claridad su implantación geográfica.

El rodaje de este documental fue seguramente agotador para Rossellini. Su actuación, poco después, como presidente del jurado en el Festival de Cannes, acabaría de debilitar su estado general y falleció casi repentinamente en Roma a las pocas semanas de concluir nuestro trabajo. Una gran pérdida para el cine y una gran pérdida para quienes tuvimos la suerte de conocerle.

La Vie devant soi

Moshe Mizrahi - 1977

Pocos problemas me han creado los actores a lo largo de mi actividad profesional. Siempre me he entendido bien con ellos, y casi nunca he tropezado con los excesos histéricos de divismo que la leyenda les atribuye. He tenido igualmente la suerte de fotografiar a algunas de las mujeres más bellas del cine, de Françoise Fabian a Meryl Streep, pasando por Mimsy Farmer, Isabelle Adjani, Catherine Deneuve. Y también a actrices como Simone Signoret que tiene un rostro extraordinario y que en *La Vie devant soi* se afeó y envejeció voluntariamente para ajustarse al personaje de Madame Rosa, como ninguna actriz hubiese tenido el valor de hacer.

Lo que facilita mi trabajo con los actores es que, después de los ensayos, sepan mantener la coreografía de sus movimientos, una vez que ésta se ha fijado. Si se desplazan con precisión, el operador de cámara no tiene el menor problema para seguirles y componer el cuadro, ni el ayudante para ajustar el foco. Esta cualidad es primordial. Ciertos actores tienen un sentido coreográfico nato, otros no (lo cual no significa que sean buenos o malos, sino simplemente que trabajar con ellos resulta más difícil). Hay actores excelentes que improvisan, hacen algo distinto en cada toma, como Jean-Pierre Kalfon en *La Vallée*: rodar con ellos es un poco como ir de caza. Y hay actores que se mueven en cada toma con una precisión de bailarines consumados, como Mimsy Farmer, Nathalie Baye, Jack Nicholson. Se cuenta entre ellos Simone Signoret, que tiene un enorme

oficio. Sabe por experiencia dónde está la luz, sabe de qué forma cae, sabe cómo atrapar un rayo luminoso en la mirada o en la sonrisa. Los actores de teatro son a menudo menos respetuosos con sus posiciones que los que llevan una larga carrera cinematográfica a sus espaldas; las exigencias técnicas les fastidian, mientras sirven justamente de estímulo a intérpretes dotados como Nicholson o la Signoret. Saben perfectamente donde han de situarse para no perjudicar a sus compañeros, ni perjudicarse ellos mismos: un auténtico actor profesional sabe no ya defenderse a sí mismo, sino defender a los demás.

La Vie devant soi fue rodada en su mayor parte en los estudios de Billancourt. Era una decisión razonable, si se tiene en cuenta que dos tercios de la acción transcurren en el apartamento de la protagonista y en el sótano-refugio. Lo único que se rodó en decorado natural fue la escalera de seis pisos, por cierto localizada en la zona de demolición próxima al Centro Beaubourg. Sin miedo, pues, de estropear las paredes, ya en mal estado y en cualquier caso destinadas a desaparecer, pudimos trabajar con la mayor comodidad. Al igual que en *L'Amour l'aprés-midi*, sólo se reconstruyó en estudio el último rellano de dicha escalera. Para establecer su relación con el apartamento, hubo que tener buen cuidado de que las dimensiones, y el color de las paredes con su pátina, sobre todo, fueran los mismos que en Beaubourg.

El decorado diseñado por Bernard Evein, tras cambios de impresiones con Moshe Mizrahi, el director, y conmigo, era deliberadamente sórdido y claustrofobia), con muebles y objetos de otra época, ropas gastadas por el uso, sábanas amarillentas, tonos oscuros en las paredes patinadas por el tiempo. Mizrahi no quería que el mundo exterior se viese desde las ventanas, para acentuar esta idea de mundo cerrado en sí mismo. Contrariamente a lo que suele hacerse, no dispuse en el exterior de las ventanas una imagen de paisaje urbano, sino un simple panel blanco. Cortinas espesas y amarillentas las cubrían casi totalmente por añadidura. En este sentido, Mizrahi se halla en los antípodas de Truffaut, que busca en sus encuadres ventanas con vista al exterior (a excepción de *Le dernier metro*).

Seguí en esta película, una vez más, los principios constantes de mi trabajo, justificando mi iluminación a partir de las fuentes luminosas naturales. No utilicé tampoco luces de pasarela e hice poner techo al decorado.

Lira Films, la productora, consideró *La Vie devant soi* desde el principio como proyecto de segunda categoría en su programa anual, para favorecer otros productos más en su línea. Para rodar, se nos dieron rollos de emulsiones diferentes, sobrantes de sus otras producciones más importantes. Cada remesa de película virgen lleva un número de emulsión y puede tener tonalidades de base ligeramente distintas. Hubo que preocuparse, por tanto, de que cada lote se utilizase para una escena específica, y no mezclarlo con el de otras, para prevenir faltas de continuidad, cambios de coloración en la piel, de un plano a otro. No se me permitió tampoco utilizar los servicios de LTC o Éclair, los dos laboratorios con los que suelo trabajar en París, sino que se me impuso otro, de pobre reputación y más económico, por supuesto.

El trabajo de laboratorio, en efecto, es muy importante, primordial. Un negativo revelado según las normas, limpio, tratado con esmero, de contrastes adecuados, es decisivo para la calidad de la imagen. Y el trabajo de talonaje —esto es, la corrección e igualación de las tonalidades de color y la densidad de impresión— bien puede decirse que constituye la mitad del trabajo de un director de fotografía. La responsabilidad de éste, en efecto, no acaba con el rodaje propiamente dicho, sino que continúa hasta la obtención de copias de exhibición impecables. En ellas han de quedar fijados perfectamente ciertos efectos, que, de no respetarse, podrían alterar el sentido de una escena: por ejemplo, en un caso extremo, graduando convenientemente las luces de talonaje en las máquinas que tiran las copias, puede conseguirse que una escena diurna sea nocturna, y viceversa.

Pero aquel laboratorio descuidó nuestra película. Se produjo un accidente en las máquinas, que deben funcionar sin interrupción. Sus ruedas dentadas deterioraron irremediablemente dos bobinas del negativo final, ya montado. Por fortuna, se había tirado días antes un duplicado de seguridad, lo que permitió restaurar la parte dañada, aunque sólo parcialmente: a partir del duplicado no se obtiene más que una imagen de segunda generación

(copia de una copia) con la consiguiente pérdida de finura de grano y distorsión tonal.

Con esos defectos técnicos tuvo que estrenarse *La Vie devant soi*. Pero gracias al talento y sensibilidad de Moshe Mizrahi y a la maestría de Simone Signoret, emocionó a todos los públicos. Junto con *More* y *Le dernier metro*, ésta es la película que he hecho en Francia que ha tenido una acogida más entusiasta. Ganó premios nacionales e internacionales: la Signoret obtuvo aquel año en Francia el César de interpretación y en Estados Unidos, donde conoció una carrera fulgurante, llegó a concedérsele nada menos que el Oscar a la mejor película extranjera. Fue por añadidura la producción que mayores ganancias dio a su firma distribuidora. Porque la productora Lira Films vendió *La Vie devant soi*, antes de su estreno, a la Warner Bros, sin tener conciencia del excelente negocio que con ello perdía. Creo que se mereció sobradamente ese paso en falso.

Goin' South

Jack Nicholson - 1977

Siempre tuve la ilusión de rodar un *western* —un género tan clásico que tiende a identificarse con el cine mismo— y fue Jack Nicholson quien me dio esta oportunidad. Para mí, el *western* es como una especie de Commedia dell'Arte, pero a la americana. Posee unas reglas fijas, constantes, que el público conoce de antemano. Sólo que en vez de Arlequín, Colombina y Pantalón, sus personajes son el Sheriff, el Fuera de la Ley, la Chica del *Saloon* o la Puritana. Un campo de operaciones perfecto para Jack Nicholson, que es uno de los más grandes actores del mundo. Y un director que es como una fuerza de la naturaleza, desbordante, incansable, capaz de rodar sin pausa de la mañana a la noche, y luego, ir a una fiesta para divertirse hasta la madrugada. Trabajar con él viene a ser estimulante y difícil a la vez, pero su entusiasmo es comunicativo, arrastra a todo su equipo como un verdadero ciclón.

Su vitalidad me hace recordar una de las pocas cosas que aprendí en el Centro Sperimentale, cuando estudiaba cine en Roma. Alessandro Blasetti, uno de los grandes veteranos del cine italiano, nos explicó un día que la principal cualidad para ser cineasta no es el talento, ni los conocimientos técnicos ni la cultura, sino la salud, una salud de hierro. Si no se posee salud y resistencia, inútil dedicarse a este oficio.

Las convenciones del *western* no se limitan a la trama argumental y los personajes, sino que se extienden a la luz y el encuadre. El sol violento en

los exteriores, los grandes espacios abiertos, una geografía desgastada por la erosión, cielos limpios donde se recortan las nubes. Y también el *saloon*, desde cuyas puertas basculantes y ventanas se entrevé la luz hiriente del sol, los poblados polvorientos, las cárceles oscuras. Y los establos que lámparas de petróleo alumbran en la fría noche. Me regocijaba hallar estos tópicos y muchos otros más en *Goin' South*. Mi estrategia, pues, consistió en respetar la tradición por principio, para quebrantarla sólo en aquellas situaciones que exigieran una renovación.

El desierto resulta fácil de fotografiar, porque la luz rebota naturalmente del suelo y llena las zonas que están a contraluz o en la sombra. Sólo existe dificultad cuando el paisaje es muy verde, ya que este color absorbe la luz. Por ello me limité a exponer para la sombra y dejar el paisaje en sobreexposición, "quemado", a fin de acentuar la sensación de luz solar cegadora, característica del género. La idea de sequedad se subrayó, utilizando no el filtro 85 normal de corrección, sino el filtro 85 B cuya temperatura de color es de tonos cálidos; la hierba verde adquiría entonces una tonalidad amarillenta y el paisaje parecía más desértico.

En las raras ocasiones en que los contrastes de sol y sombra eran muy extremos, rechacé sistemáticamente las viejas pantallas metalizadas o los arcos, cuya luz es tan artificiosa. En los primeros planos, me serví de paneles blancos de poliéster, que medían un metro cuadrado. En los planos generales, descubrimos una alternativa interesante, un tejido plástico blanco, llamado *gryflon*, utilizado en agricultura para cubrir el heno; tendido en un bastidor ligero de aluminio de 10 metros cuadrados, era sumamente eficaz para rebotar la luz del sol y llenar las sombras en una amplia área con un efecto muy natural. En cualquier caso, tuvimos buen cuidado de no alterar en exceso el equilibrio de luz y sombra habitual en la naturaleza. No tengo ninguna fórmula precisa que revelar en este sentido, sigo más a la intuición que al fotómetro.

Casi toda esta película se rodó en México, concretamente en Durango, en un poblado *western* típico que se alquiló al actor John Wayne. Estaba sólidamente construido en adobe y se había utilizado ya en otras películas. Toby Rafelson, la decoradora, tuvo que cambiar colores y letras de las

fachadas, disfrazar, alterar y añadir algunos elementos, entre ellos un patíbulo que se levantó en la plaza.

Las primeras escenas, que se rodaron en la cárcel, me proporcionaron algunas posibilidades visuales. El primer plano tenía como escenario una celda minúscula. En ella estaban metidos, además de Nicholson como preso, un Elemack, un operador de cámara (ya que por imposiciones sindicales no se me permitió a mí llevar la cámara), un foquista, el técnico de sonido, la *script* y yo mismo. No quedaba virtualmente el más mínimo espacio para poner una luz. Así que la iluminación principal se hizo desde la ventana. Por medio de un arco, un rayo de sol parecía penetrar en el interior, que recortaba la silueta de Nicholson. Más tarde, cuando sus compañeros de la banda le hacen una visita, ese mismo rayo les iluminaba uno a uno, se materializaban literalmente al surgir de la semioscuridad para acercarse a las rejas. Se dispusieron algunas luces más en el otro único lugar posible: el techo. Al ser oscuro, se pegó con presillas un cartón blanco sobre el cual rebotaba la luz (mini-bruto), que tenía que ser plana y muy pegada al cartón, en cuanto el techo era muy bajo y se corría el riesgo de que las luces apareciesen en cuadro.

Jack Nicholson es un actor-director que improvisa mucho a partir del guión. De ahí que en *Goin' South* prefiriese yo no anticipar los ángulos de cámara y la iluminación. Esperaba primero a ver un ensayo en el decorado, para discutir sólo después con el director cuál sería su tratamiento visual. Ahora bien, existía un planteamiento visual fijado previamente en el diseño y color de los decorados y en la selección de los paisajes. El diseño de *Goin' South* tenía que ser a la vez estilizado y realista. El espectador tenía que ver cómo era Texas en 1868, antes del descubrimiento de la electricidad. La experiencia adquirida en *Les Deux Anglaises et le continent, Adèle H*, y *Days of Heaven* simplificaba mi labor. Pero el *western* posee una serie de tradiciones visuales, pictóricas incluso.

Toby Rafelson y el propio Nicholson aportaron libros sobre pintores del Oeste, como Russell Remington, y Maynard Dixon sobre todo, que fueron examinados y estudiados detenidamente. Maxwell Parrish también nos inspiró con sus cuadros, donde azules y naranjas se combinan de modo sorprendente.

El alumbrado en el interior de la casa de Julia (Mary Steenburgen) se hacía por medio de lámparas de keroseno. Las que nosotros empleamos estaban alimentadas, en realidad, eléctricamente con bombillas caseras de 100 watios, pero aquí mejoramos la experiencia de *Les Deux Anglaises* y *Adèle H*. Como la luz, de keroseno es baja en la escala de grados Kelvin (tonos rojizos), se puso dentro de cada lámpara una manga o cilindro de gelatina 85 (naranja) que cubría y coloreaba la luz eléctrica, dándole la tonalidad que produciría normalmente una llama. Cuando la lámpara era transparente, se camuflaba la forma de la bombilla en el interior, cubriendo la parte expuesta a la cámara con *dulling spray* (un líquido opalino), para hacerla traslúcida. La parte opuesta de la cámara se dejó transparente a propósito, a fin de que la luz emanada sobre el decorado y el rostro de los actores fuese óptima, eliminando de paso la sobreexposición de la propia lámpara y equilibrándola con el resto.

Las escenas de la mina fueron las que ofrecieron mayor posibilidad de lucimiento. Como en su interior las lámparas habían de ser portátiles, hubo que buscar un expediente para eludir la presencia de cables eléctricos, como había hecho otras veces. En este caso, la luz auténtica de keroseno resultaba insuficiente. Mi jefe de eléctricos, Hal Trussell, se puso a investigar qué posibilidades nos ofrecía el mercado. Descubrimos que, para las motocicletas Yamaha, existía una pequeña batería de 12 voltios, que cabía como a la medida en el depósito destinado originalmente al keroseno. En lugar de la mecha, se ajustó una minúscula pero potente bombilla Philips 12336, que nos proporcionaba una autonomía de varias horas. No había que hacer nada más que pulsar un simple interruptor oculto antes de rodar.

Esas linternas desempeñaron un papel preponderante en la mina, pues se decidió, de común acuerdo con Nicholson, que serían la única luz visible en la oscuridad. En la primera escena había sólo una o dos lámparas en manos de los actores, que se balanceaban y producían efectos móviles de luz. Conforme la profundidad de la mina era mayor, se dispusieron durante el trayecto linternas colgadas de las vigas, para aumentar la luz de ambiente. Todas estas escenas se rodaron entre f1.2 y f1.8 (forzando el revelado de un diafragma, por supuesto). Se pidió a los actores que mantuvieran las linternas alzadas, más o menos, a la altura de su rostro, para recibir mejor la

iluminación. Nicholson se convirtió así en un actor privilegiado; se iluminaba a sí mismo e iluminaba a Mary Steenburgen durante todo su tránsito por la mina y como posee ese sentido excepcional de la colocación, lo hizo de manera formidable. La distancia de las linternas al rostro de los intérpretes variaba constantemente según sus movimientos, así que dependíamos para la exposición de la latitud de la película negativa. Pero he comprobado por experiencia que la película puede "ver" más de lo que se cree. En algunos momentos la subexposición era del orden de 4 diafragmas y aun así se podía distinguir algo. Nicholson pidió que el túnel fuese invadido por el polvo de los trabajos. En vez de aumentar la cantidad de luz para la exposición, se dejó todo tal como estaba. Porque el polvo, como la niebla, más bien incrementa la luminosidad; sus partículas difundían la luz como miles de luciérnagas.

Para rodar los primeros planos, se reforzó la luminosidad de la linterna con un *inkie* provisto de resistencia suavizado con cuatro capas de difusión (*spuns*) y gelatina naranja MT2 para la coloración de la llama. Y en los planos generales se ocultaron pequeñas bombillas de 200 watios (sustraídas a los *inkies*) tras las linternas colgantes, con vistas a prolongar su potencia e iluminar el fondo de la mina. Dichas bombillas se pintaron de naranja, imitando la coloración de las llamas.

La importancia de la iluminación radica en que puede contribuir dramáticamente a contar una historia. Una secuencia concreta en la mina ofreció esta oportunidad. Tras el derrumbamiento, los protagonistas buscan otra salida; al final del túnel, vislumbran una luz que llega verticalmente de arriba. Nicholson alarga la mano y se comprende que esa luz es diurna, su temperatura de color es normal en contraste con la tonalidad anaranjada de las linternas. Hay un momento de *suspense*, seguido de una explosión de júbilo. Nicholson agranda la abertura y la luz del día entra a raudales en sobreexposición, como ocurre cuando la vista ha estado largo tiempo acostumbrada a la oscuridad.

Procuré en todos los casos que la fuente de luz, principal estuviera siempre incluida en el cuadro. Mientras haya al menos un punto luminoso en campo, aunque el resto, incluyendo a los intérpretes, quede en la penumbra, el plano no parecerá estar en subexposición. Sin ese punto de

apoyo lumínico, el plano parecería sencillamente gris, desprovisto de relieve. Es una ley que me ha confirmado la experiencia.

Otra escena interesante tiene lugar de noche, cuando Jack Nicholson y Verónica Cartwright se hallan en el bosque. Recordé un efecto de una vieja película de serie B, *The Curse of the Cat People* (Robert Wise, 1944). Me habían impresionado las escenas en que una niña cruza un bosque de noche. La luz lunar (o su apariencia), al atravesar las copas de los árboles, producía miles de sombras móviles de las ramas y las hojas. Era un efecto visual que siempre había querido repetir y ahora se me presentaba la oportunidad. Para crearlo, se montaron dos arcos en una grúa que se levantó por encima de los árboles, con su haz luminoso dirigido hacia abajo. La luz algo azulada resultante se corrigió apenas con filtros, para conseguir ese aspecto lunar. Como había un río cerca, se situó al otro lado una luz de cuarzo fuera de campo, pero con un ángulo tal que se reflejara en las aguas como si de la luna se tratase. Este efecto me venía de otro recuerdo cinematográfico, el maravilloso *Sunrise*, de Murnau.

Una secuencia que me planteó serios problemas, fue la inicial en la plaza del pueblo, donde se levanta la horca. En las fechas fijadas por el plan de rodaje hubo días de tormenta. Habíamos comenzado a rodar con sol y la escena tenía unidad de tiempo. Nubes negras oscurecían el paisaje, pero había que seguir filmando, porque teníamos más de doscientos extras contratados, y parar el rodaje suponía mucho dinero. Ése es el principal inconveniente que veo yo en el sistema de producción norteamericano. *Time is money*, nada se puede detener. En Europa, por ejemplo, Rohmer puede permitirse el lujo de perder una mañana, para esperar un efecto de luz determinado. No ocurre así en la gran mayoría de producciones norteamericanas, en las que para mantener la continuidad *(light matching, raccord)* y seguir rodando, se recurre a medios artificiales. Luces de arco muy potentes, direccionales, sustituyen a la luz solar. Se disimula así que las condiciones atmosféricas han cambiado, pero se logra sólo en parte, el resultado no es perfecto. Otro sistema de camuflaje de los cambios atmosféricos consiste en filmar muy de cerca, en primeros planos; al carecer de visión de conjunto, el espectador desorientado no advierte fácilmente los artificios.

Goin' South, por otra parte, significó para mí la experiencia de una producción cinematográfica de gran envergadura. Ya en *Days of Heaven* me había parecido numeroso el equipo, en comparación con las pocas personas que en Europa intervienen en la producción. Pero aquí tenía que vérmelas con una organización mastodóntica. En los desplazamientos formábamos una caravana de quince camiones, que cargaban cámaras Dollies, grúas, utillaje, vestuario, además de técnicos, maquinistas, eléctricos, ayudantes, peinadoras, maquilladores, y los *mobile-homes* o *roulottes* de los protagonistas, con máquinas de café y bandejas de "donuts". Nicholson y yo nos desesperábamos a veces: para rodar un contracampo, había que ver a toda aquella *troupe* circense dando una vuelta en redondo, porque en las extensiones abiertas de Durango era humanamente imposible camuflar la intendencia.

En estas grandes producciones hollywoodienses, el despilfarro está a la orden del día. Se malgasta tiempo, energías, película virgen: se rodaron, por ejemplo, más de cuatrocientos mil metros de negativo. Dos cámaras filmaban a menudo simultáneamente, por lo que había hasta cuarenta tomas de cada plano, desde cada uno de los ángulos posibles. En *Goin' South* Nicholson disponía hasta de tres montadores que trabajaban a la vez en diferentes moviolas. Cuando yo le visité en Hollywood, uno montaba el tiroteo final, otro una escena de amor, el tercero los trabajos en la mina. Esto sería impensable en Europa y constituye tal vez la razón de que nuestras películas sean más individuales, aunque más artesanales también. No debe concluirse por ello que Nicholson, o Malick, o Benton, carezcan de personalidad. La tienen y mucha, puesto que no dejan de comunicarla a pesar de todo a sus películas. Admiro su capacidad para llevar a cabo una obra personal a pesar de los obstáculos.

Al tener que irse a Londres para cumplir su contrato con Kubrick (*The Shining*), Nicholson dejó inacabado el montaje o sus retoques finales. Yo tampoco pude ocuparme enteramente de la etapa final. La copia cero (*answer-print*) que visionamos juntos en Londres, nos dejó anonadados. El técnico de talonaje había "igualado" las escenas diurnas con las nocturnas, desvirtuando las secuencias de la mina. No fue fácil explicar telefónicamente por conferencia nuestras quejas a los laboratorios en

Hollywood. Les pedimos que se basaran en los colores y tonos de la copia de trabajo. Nuestras instrucciones fueron seguidas sólo a medias. No estoy satisfecho de las copias definitivas que se exhibieron, en cuanto algunos planos eran defectuosos técnicamente. Fue una lástima y no excluyo mi responsabilidad. No olvidaré la lección: en lo sucesivo no dejaré una película mía mientras no esté completamente terminada. Aquel año, 1977, había trabajado nada menos que en seis largometrajes. No se puede atender a un programa tan denso, por lo que vuelvo ahora al ritmo de mis primeros años, de dos películas anuales.

La Chambre verte

François Truffaut - 1977

A pesar de la seriedad de su tema, esta película se hizo con alegría. Fue uno de los rodajes más agradables de cuantos he vivido en Francia. Como Truffaut era consciente de las escasas posibilidades comerciales del proyecto, trató de reducir los riesgos, simplificando al máximo los deçorados y la filmación, trabajando muy rápidamente y con intérpretes todavía poco cotizados. Él mismo asumió el papel principal.

Una sola casa alquilada en Honfleur, Normandía, sirvió, con ciertas estratagemas, para cubrir casi todos los decorados necesarios. Hasta el último rincón fue explotado visualmente. La parte izquierda de la planta baja —vestíbulo, despacho, cocina— se utilizó como casa de Davenne (François Truffaut), mientras que el ala derecha de la misma planta —salón con chimenea y ventanales— se convirtió en el arzobispado. El primer piso tuvo diversos empleos: unas estancias fueron para Davenne, otras para el apartamento de Cecilia (Nathalie Baye). El ultimo piso en buhardilla con vigas de madera fue "atrezzado" como redacción del periódico. El lóbrego sótano se transformó en cárcel. Y el jardín del fondo, en fin, hizo las veces de cementerio con el simple aditamento de unas cuantas tumbas y lápidas. Era una vieja casa medio abandonada y que se había mantenido intacta durante sesenta años. Se dejó todo tal como estaba, con su pátina, las paredes con su viejo empapelado de época, el sótano con todo el polvo y la mugre acumulados. Sólo se pintó la misma escalera, de colores distintos

según representase la escalera del periódico, la de Davenne, o la de Cecilia. Hubo que hacer algunos retoques aquí y allá, añadir algunos muebles y cortinas, poner unas rejas en el sótano-cárcel, estantes y libros en la redacción del periódico, etc. Un prodigio de imaginación y economía por parte del director, del decorador Kohut-Svelko, de la ayudante Suzanne Schiffman.

Tales economías no impidieron, con todo, que *La Chambre verte* resultase una de las películas visualmente más ricas de Truffaut. En lo que a mí respecta, se cuenta entre mis favoritas; es la culminación de lo que yo llamaría "trilogía caligráfica" de Truffaut (las otras dos primeras del tríptico serían *Les Deux Anglaises et le continent* y *Adèle H.*). Los efectos visuales en ellas esbozados llegaron aquí a una estilización total, no sin mantener al mismo tiempo una gran sencillez, una definitiva simplicidad en el rodaje.

Así como en otros trabajos suyos, particularmente aquellos de tema contemporáneo, Truffaut recurre con frecuencia al montaje, fracciona una secuencia en planos para después reconstruirla, *La Chambre verte* fue concebida como una sucesión de planos-secuencias, más aún que en *L'Enfant sauvage*. Los americanos no tienen en su idioma una expresión equivalente a plano-secuencia, sino que emplean el término *master shot*; pero no es lo mismo, en cuanto que un *master shot* implica que se van a rodar planos suplementarios de la misma escena, tomas más cercanas, primeros planos, a introducir, insertar luego en el montaje. El hecho de que no exista en Norteamérica la denominación plano-secuencia indica, dicho sea de paso, una diferencia esencial en la escritura cinematográfica. En el plano-secuencia de Truffaut no se puede insertar nada, porque es suficiente en sí mismo. La cámara se desplaza, va de un personaje a otro, se detiene, se lanza en un movimiento en el vacío para describir un escenario, retrocede, avanza, todo ello de un tirón, sin cortes. Por ejemplo, las escenas en la sala de subastas entre Davenne y Cecilia.

Ese tipo de filmación posee, desde el punto de vista del trabajo, sus ventajas y sus inconvenientes. Uno de los problemas es el foco. Puesto que la cámara se desplaza siempre sobre ruedas, se hace difícil para el ayudante corregir el foco sin equivocarse en las distancias múltiples de los actores. También significa un desafío para el operador de cámara: a cada instante,

con cada movimiento, se producen composiciones que deben ser óptimas, y pueden ser innumerables en un corto período de tiempo. La preparación de planos de ese tipo requiere horas, para ajustar los movimientos de los intérpretes en relación con los desplazamientos de la cámara. A veces en la puesta a punto de un solo plano se invierte un día entero.

Cuando se fracciona una escena en planos, se tiene una falsa impresión de rapidez en el rodaje, porque hay que aplicarse a que la continuidad en la iluminación sea idéntica de un plano al siguiente, que las líneas de la mirada de los actores se correspondan, que las entradas y salidas de cuadro se efectúen según determine el sentido o dirección de las que precedían. Con el plano-secuencia no existe ninguna de tales preocupaciones. Obviamente, el interés principal de esta técnica no reside en sus eventuales ventajas desde el punto de vista de la producción, sino en que el realizador define su estilo. Y en el estilo es donde se reconoce el sello del artista. En todo esto no andaban muy lejos ciertos conceptos heredados de André Bazin, mentor de Truffaut.

En la escena del automóvil por la carretera y de noche me encontraba con una situación parecida a la de *Ma nuit chez Maud*, pero con la experiencia se mejoró y se resolvió de esta manera: imaginamos el paisaje iluminado por la luna. En realidad se colocó junto al automóvil estacionado una luz de cuarzo única con una gelatina azulosa. Delante de esta luz se situó una rueda de unos dos metros de diámetro de la que colgaban ramas de árboles a intervalos de medio metro. Al accionar la rueda se proyectaban sobre los rostros de los intérpretes al volante las sombras de los árboles, obteniéndose la impresión de un vehículo en movimiento en una carretera y de noche.

En otro orden de cosas, dado que el propósito de este libro es sencillamente el de explicar cómo se han hecho estas películas, destacando un tema técnico nuevo cada vez que se ha presentado, poco tengo que añadir sobre *La Chambre verte*. Más por su valor en cuanto a innovaciones, que casi no las hubo, esta película posee interés para mí porque me permitió desarrollar y perfeccionar ciertos hallazgos conseguidos en las precedentes. Por ejemplo, en las escenas que llamaron más la atención, las de la capilla ardiente. Yo había trabajado ya con luz natural de velas en otras ocasiones

(véase *L'Enfant sauvage, L'Oiseau rare, Die Marquise von O*), pero aquí la idea visual fue llevada a sus ultimas consecuencias, a su paroxismo. Literalmente "*une fôret de flammes*", como exclama Antoine Vitez, en el arzobispado, una llama para cada uno de los muertos. Se forzó el revelado del negativo a 200 ASA; se consiguieron velas de doble mecha para incrementar su luminosidad; una *soft-light* sobre resistencia y con gelatina anaranjada 85 compensaba apenas los espacios intermedios a oscuras, etc. Los objetivos ultraluminosos de Zeiss f1.4 en la cámara Arri-BL hicieron el resto.

Tal como se había previsto, *La Chambre verte* no obtuvo una buena acogida popular. El tema de la muerte resulta raramente atractivo para las multitudes. Esto es casi un axioma en cine y Truffaut, al producir él mismo una obra tan difícil y personal, demostró una vez más, arriesgándose a un casi seguro descalabro económico, que al cabo de dieciséis películas seguía siendo el mismo artista sin compromisos de su juventud.

Perceval le Gallois

Eric Rohmer - 1978

Fue ésta una película que provocó diversas rupturas con los principios habituales de Eric Rohmer. Su respeto hacia la geografía de un escenario se vio totalmente alterado: aquí no se sabía dónde estábamos exactamente, si cada uno de los castillos visitados por Perceval durante su ruta no era en realidad el mismo, si el bosque no se reducía más bien a su idea… Esta vez, Rohmer borró bien sus pistas.

Perceval le Gallois fue en su integridad filmada en los estudios de Epinay. Los decorados construidos por Kohut-Svelko aspiraban a una estilización total, con un aspecto voluntariamente no realista. Como en las miniaturas de la Edad Media, las cosas no tenían su escala normal. El cielo azul con sus nubes estaba pintado en un ciclorama gigante, los árboles estilizados eran de materia plástica, los castillos de balsa o cartón miniados en oro, la hierba era el suelo pintado de verde. Los colores de ropas y objetos, contrariamente a la armonía de tonos delicados en *Die Marquise von O.*, aparecían muy vivos y a veces agresivos, tal como nos dictaron las miniaturas en las que nos inspiramos. Muchas películas de época se ruedan hoy en castillos auténticos, cuya realidad se ha visto, empero, alterada por el tiempo. En la Edad Media carecían de pátina; es más, estaban policromados. En otras palabras, las películas históricas filmadas en escenarios naturales todavía existentes no son por ello realistas. A través de

la estilización, Rohmer se acerca probablemente a la Edad Media más que ciertos epígonos del realismo en sus falsas reconstrucciones históricas.

Otra ruptura: Rohmer estaba habituado a trabajar en decorados pequeños con equipos de iluminación reducidos y empleando, con harta frecuencia, la luz solar natural. Pero el universo construido en los estudios de Epinay se alzaba en un espacio circundado por un cielo artificial. No había, pues, el menor asomo de luz natural, todo debía ser reconstruido, o inventado, mejor dicho. Tarea difícil para mí, sin duda la más ardua de mi carrera, dada mi costumbre de dejarme guiar por lo que me dictan las luces existentes en la naturaleza. Por si esta dificultad fuera poca, *Perceval* hubo de filmarse, por restricciones de presupuesto, en siete semanas, en vez de las catorce previstas en un principio. Era un tiempo excesivamente corto para resolver problemas que ni Rohmer ni yo habíamos afrontado hasta entonces. Debo confesar que durante las dos primeras semanas de rodaje me sentí desorientado. Sólo a partir del visionado diario de los copiones filmados empezó la película a cobrar forma. Tuvimos incluso que repetir algunas tomas, cosa inusitada en Rohmer.

El ciclorama, separado del paisaje por un foso de unos dos metros, estaba iluminado desde abajo con lámparas de cuarzo, dispuestas a todo lo largo y también por arriba mediante pasarelas o puentes con focos de 10 kilowatios. Había que crear ciertos efectos atmosféricos. Por ejemplo, en las escenas del alba se encendían las luces inferiores únicamente, dejando la parte alta del cielo más oscura. Si queríamos el cielo más azul, añadíamos gelatinas azules a nuestras luces.

Contaba también con algunos (no muchos) arcos, los únicos focos lo bastante potentes como para cubrir una área tan vasta. Después de que el neorrealismo y la *nouvelle vague* abandonaron el rodaje en decorados construidos, la iluminación en estudio se ha convertido casi en un arte perdido. Sus secretos se enterraron con las personas que los ponían en práctica. El hecho de que empleasen principalmente el blanco y negro, hace inútil buscar explicaciones en viejos libros, inaplicables en cuanto el color no se trabaja de la misma manera. Me vi obligado, pues, a reinventarlo todo. Fue excitante y angustioso a la vez, un verdadero desafío: temía equivocarme continuamente.

Rohmer, por otra parte, no quería tampoco una luz realista, ni una luz atmosférica o impresionista ("ni polvos, ni nieblas"). Prefería una luz sin sombras o una dirección de luz muy marcada: en las miniaturas de la Edad Media hay sólo colores y formas, los artistas medievales desconocían la noción de la perspectiva. Desde las figuras en primer término hasta las diminutas siluetas al fondo, todo tenía que estar a foco, ya que la noción del *flou* pictórico no aparece en la historia de las artes plásticas sino mucho más tarde. Hubo que iluminar, por consiguiente, más de lo que acostumbro, para disponer de un diafragma de al menos f5, para adquirir profundidad de visión. Empleamos con mucha frecuencia el 32mm, un objetivo entre el gran angular y el 50mm. normal, que permitía conseguir sin grandes distorsiones la profundidad de campo necesaria. Al poner varias luces para obtener un buen diafragma, sin embargo, se producían sombras múltiples en los pies de los actores. Al añadir difusores a las luces para atenuar las sombras, disminuía el diafragma. A menudo hubo que buscar un compromiso.

En cualquier caso, Rohmer verifica mis encuadres cada vez menos. Tiene confianza, sabe que conozco lo bastante su estilo como para permitirme algo que esté fuera de su línea.

En *Perceval* tanto Rohmer como yo abordamos efectos ópticos que eran inéditos para nosotros. Y resultaban necesarios para subrayar la naturaleza "mágica" de algunas escenas descritas por Chrétien de Troyes, cuyo texto original quería Rohmer seguir con absoluta fidelidad. En la aparición de la damisela fea, por ejemplo, utilizamos un truco tan viejo como el mismo cine y que inventó Méliés: la cámara se fijó inamoviblemente al suelo, para filmar primero el paisaje vacío, y luego, inmediatamente a continuación, la damisela a caballo que se acercaba galopando a la cámara. En el montaje bastó empalmar sin más ambas tomas, para que el personaje se materializase como por arte de magia. La aparición y desaparición del castillo del rey pescador, en cambio, se hizo por simple fundido encadenado. Para el Grial, que nos planteó problemas de iluminación muy complejos, acabé birlando una idea técnica muy sencilla a *Star Wars*: el trucaje de la pelea con espadas-láser. Supe que consistían en unos tubos recubiertos con un material de gran poder de reflexión, el transflex que se

utilizó en un principio como señales lumínicas en las carreteras. Si se sitúa muy cerca del eje del objetivo una luz suplementaria pero de débil intensidad, ésta es devuelta enteramente por el transflex con una fuerte brillantez. Revestimos entonces una gran copa metálica con este material, que una niña lleva en sus manos: el Grial parece poseer una luz propia, mientras que la niña y sus manos mantienen una luminosidad normal. Esto se debía a que el rayo de luz suplementario sólo era reflejado enteramente por el transflex, mientras que el personaje y el decorado, con distinto y menor poder de reflexión, absorbían esa luz direccional. Hay que añadir que la escena estaba iluminada normalmente, sin tener en cuenta dicha luz débil situada cerca del eje del objetivo. Durante el rodaje, el efecto resultaba cómico para el resto del equipo. Para ellos la copa permanecía grisácea y sin interés, en cuanto la superficie direccional del transflex proporcionaba una reflexión visible únicamente para mí desde el visor de la cámara. Para aumentar la ilusión, pusimos en el interior de la copa una luz de 100 watios camuflada, con lo que el Grial se convertía en un objeto totalmente luminoso por fuera y por dentro. Cuando la niña se adelantaba para entrar en el salón donde se encuentran Perceval y el rey, y el texto de Chrétien de Troyes especifica que con su presencia "*même les chandelles n'éclairent plus*", sencillamente abrimos poco a poco el diafragma hasta una sobreexposición (al pasar de f5 a f2); cuando el Grial se aleja, volvimos lentamente al diafragma y exposición normales. Los trucos fueron, pues, muy sencillos, habida cuenta de que Rohmer no gusta de recurrir a técnicos de efectos especiales, que suelen retrasar el rodaje y encarecer el presupuesto.

Dejando aparte las escenas iniciales, que sirvieron a guisa de ensayo y se repitieron más tarde, el resto de *Perceval* se rodó según los habituales principios de economía que caracterizan a Rohmer: una toma a lo sumo y un ángulo único. Su rigor es tal que si un plano sale mal a la segunda o tercera toma, lo elimina. Esto trae consigo una ventaja: todo el equipo trata de superarse.

Cuando los intérpretes y los técnicos saben que no pueden equivocarse, no se equivocan. Nadie se permite el menor relajamiento, contrariamente a lo que ocurre en Hollywood, donde se filma a veces indefinidamente la

misma toma sin que deje de cometerse el mismo error. Esta obsesión de economía en Rohmer se explica por algo que tiene que ver con su personalidad y a la vez, con su concepción del cine. Es casi una cuestión de ecología: economizar fuerzas, no malgastar. Igualmente procura siempre simplificar sus movimientos de cámara. Gracias a esto no se equivoca uno demasiado; si lo hiciera, ¡sería el peor operador de cámara del mundo!

Para elegir un ángulo de toma, su procedimiento suele ser el siguiente: antes del rodaje, se traslada al lugar donde se va a filmar y se eligen los futuros emplazamientos de cámara. Tales decisiones, no obstante, son raramente respetadas. Después, sobre la marcha, Rohmer baraja varias nuevas posibilidades de emplazamiento, y las discute conmigo antes de decidirse por la definitiva. En otras palabras, procede, de hecho, como los americanos, que ruedan una escena desde múltiples ángulos, sólo que él lo hace de forma imaginaria y sin película. Lo que los americanos deciden en moviola, Rohmer lo decidió ya durante la filmación, tras haber agotado en espíritu todas las posibilidades.

Las escenas finales de la Pasión se rodaron el ultimo día, conforme a la cronología de la película, y muy rápidamente en cuanto no nos quedaba más tiempo. Por fortuna, los cantos en latín (grabados como toda la música en sonido directo, no en *playback*) llevaban ensayándose un año: los actores se sabían perfectamente el texto, hasta el extremo de que, antes del rodaje, se llevó a cabo una especie de representación-ensayo general en una escuela. Tuvimos así el raro privilegio de asistir al desarrollo completo de *Perceval le Gallois* en continuidad antes de su existencia como película.

Sus dos horas y media de duración fueron juzgadas excesivas por el público, y probablemente el texto en francés arcaico y en verso resultó demasiado difícil para el espectador normal. Esta originalísima película, pues, resultó un fracaso de taquilla, el único, por cierto, registrado en la carrera de Rohmer durante esta última década.

Perceval le Gallois

L'Amour en fuite

François Truffaut - 1978

Curiosa película ésta, que es literalmente un *collage*. En un principio se creyó que habría menos material contemporáneo, que necesitaríamos tres semanas apenas para rodar las transiciones que permitiesen el montaje en *flashback* de escenas de las otras cuatro películas que François Truffaut había hecho en torno al personaje de Antoine Doinel. Pero al escribir el guión, la acción del presente iba cobrando forma e importancia, y acabamos rodando durante casi cinco semanas. Antoine Doinel volvía a vivir en la pantalla pero, maduro ya, vivía también de los recuerdos.

La dificultad principal radicaba en armonizar y dar coherencia a un material tan diverso. Las dos primeras aventuras de Doinel (Jean-Pierre Léaud) fueron rodadas originalmente en blanco y negro y formato *scope* en 1959 y 1961 respectivamente (*Les quatre cents coups* y el *sketch* de *L'Amour à vingt ans*). *L'Amour en fuite*, en cambio, estaba concebida en color y en formato 1:1.66. Hubo, por consiguiente, que desanamorfizar los fotogramas en *scope*, reencuadrarlos ampliando partes y amputando los bordes, virarlos a veces en ciertas tintas para que las transiciones al presente en color fuesen menos abruptas. Las otras dos películas de Doinel, *Baisers volés* y *Domicile conjugal*, tenían un formato conveniente, pero no la misma emulsión actual de la Kodak (5247), por lo cual los *flashbacks* tomados de ellas poseían tonalidades distintas y una granulación mayor. Otros "préstamos", en fin, procedían de películas no pertenecientes a la

serie (*La Nuit américaine, L'Homme qui amait les femmes*), e incluso de una película interpretada por Jean-Pierre Léaud pero no dirigida por Truffaut (*Les Lolos de Lola*, de Bernard Dubois) y que fue necesario ampliar de su negativo original en 16mm.

En resumen, no sólo los formatos y las emulsiones eran diferentes, sino que en todas esas películas habían trabajado operadores distintos con estilos de iluminación propios (Henri Decae, Raoul Coutard, Denis Clerval). Mi fotografía, por tanto, debía poseer cierta neutralidad, para que el material pudiese integrarse más fácilmente en el montaje final. Se evitaron formalmente efectos de luz demasiado llamativos y todo el rodaje estuvo presidido por una gran sencillez. Se trabajó también muy rápidamente, nerviosamente casi. Me gusta trabajar a un ritmo trepidante, sobre todo si se trata de comedias. Me vanaglorio de ser rápido. En Cuba, cuando era realizador para el cine estatal revolucionario y me imponían un director de fotografía, me desesperaba siempre la lentitud con que se llevaban a cabo encuadres e iluminaciones: pocos planos se podían rodar diariamente a aquel ritmo. Creo que a partir de aquellas experiencias me vino el prurito de la rapidez. Si se pierde poco tiempo al iluminar los planos, el director puede trabajar más con los actores. Este ritmo de trabajo, por otra parte, se comunica de algún modo a la materia misma de la película, que resulta así más dinámica, cualidad indispensable en una comedia. Truffaut, al igual que Frank Capra, en cuanto se ha asegurado una toma buena, rueda otra, cronómetro en mano, pidiéndole a los actores la misma acción, los mismos diálogos, los mismos matices y movimientos, pero acelerando el ritmo, hasta ganar cada vez unos cuantos preciosos segundos.

Puedo aceptar el *zoom* pero no como facilidad sino como figura narrativa. Éste fue uno de los casos. En primer lugar, había ya algunos *zooms* en las secuencias *flashbacks* de las viejas películas de la serie Doinel, así que no se trataba sino de continuar un estilo. En segundo lugar, los *zooms* se utilizaron aquí exclusivamente para acercarse a los rostros de Léaud o de Claude Jade hasta un primerísimo plano, que permita la transición al *flashback*. Una vez establecido el principio, cada *zoom* devenía un signo de puntuación y preparaba al espectador para una vuelta al pasado, como si con el inexorable acercamiento se entrara en el pensamiento del

personaje. Ventaja suplementaria, mientras que ese efecto de acercamiento por *travelling* hubiese conducido a rostros ópticamente distorsionados, la combinación de *travelling* con *zoom* permitía una posición final, digamos, análoga a la de un 60mm, habiendo empezado con un 35, y ya es sabido que los primeros planos resultan más fotogénicos en las focales largas.

Gracias al talento de Truffaut y de su montadora, Martine Barraqué-Curie, todo ese heterogéneo material de cientos de planos de procedencias diversas, se unificó para dar nacimiento, como en un mosaico, a una obra con unidad y armonía, como un perfecto objeto pulido, sin aristas.

Kramer vs. Kramer

Robert Benton - 1978

Tras un largo periplo, como un *boomerang*, en 1978 regresé a Nueva York. En esta ciudad fue donde comenzó realmente mi carrera cinematográfica, con mis modestas películas *d'avant-garde underground* de 1958. Sólo que ahora volvía para rodar una película producida por una gran empresa americana, la Columbia, con uno de los actores más importantes del momento, Dustin Hoffman, y con un director, Robert Benton, a quien se considera uno de los valores del nuevo cine americano.

Para mayor contraste, *Kramer vs. Kramer* era lo menos *underground* que se puede concebir. El tema incidía en la línea de las comedias clásicas americanas de la Columbia desde Leo McCarey. Con toda su apariencia tradicional, esta finísima película ofrecía, sin embargo, más elementos innovadores de lo que haría pensar una lectura superficial del guión. Se ha abusado tanto de la noción "cine de vanguardia", se han hecho ya tantas películas pretendidamente experimentales, que volver a ciertos temas tradicionales, pero desde una perspectiva actual, puede considerarse con pleno derecho como una novedad.

Para situarnos visualmente, Benton, un gran entendido en pintura, me pidió que examinase la obra de Piero della Francesca. ¡Un pintor renacentista sirviendo de inspiración para una película actual, que transcurre en el Upper East Side de Nueva York! Parece descabellado, pero este punto de referencia nos ayudó a simplificar nuestros encuadres y

composiciones, nos orientó en la selección de los colores de las ropas y los decorados. Al buscar localizaciones en las calles neoyorkinas, íbamos al acecho de edificios en tonos siena. Los hay en Nueva York, lo mismo que en Arezzo, y los encontramos.

En una etapa posterior, una referencia pictórica muy útil fue la de David Hockney, menos alejado de della Francesca de lo que cabría suponer. Hockney nos proporcionaba ejemplos brillantes de cómo combinar plásticamente formas y colores de muebles, objetos y elementos de arquitectura contemporáneos, unos elementos que gracias a él ya nos parecen menos triviales.

Otra referencia pictórica fue la de Magritte. En la habitación del niño (Justin Henry), se había pensado al principio en grandes figuras de personajes de Walt Disney en los muros para dar una connotación infantil. Señalé enseguida el peligro de que en los encuadres apareciera nuestro protagonista con una figura (Mickey?) al fondo, como un intruso. Después de varias discusiones propuse la idea de pintar las paredes con un cielo azul con nubes. Así, como Magritte, podíamos obtener algunos efectos visuales originales invirtiendo el orden natural de las cosas, el cielo dentro de la habitación y no fuera. El cielo azul con nubes era además un fondo neutro y los personajes se destacaban mejor. Pero todo esto no debía de parecer demasiado rebuscado para el espectador. Fueron ideas que desarrollamos muy discretamente, y con mucha cautela.

Kramer vs. Kramer se realizó, pues, con gran cuidado en lo visual y sin escatimar tiempo ni medios. Es un caso excepcional, teniendo en cuenta que se trataba de una película cuyo interés, en un principio, no estaba en lo espectacular, sino en la riqueza psicológica y humana de las situaciones y los personajes.

La película recoge el clima social de la clase media y alta de Nueva York. Muchas escenas tienen lugar en oficinas de rascacielos, con amplias vistas a Manhattan; otras tienen por escenario calles, plazas, parques, restaurantes y un juzgado. Todos ellos son escenarios auténticos, en cuya búsqueda y selección se invirtió mucho tiempo. Para elegirlos se valoraron no ya sus cualidades estéticas, sino su interés como arquetipos, la veracidad que podían aportar a cada situación. Stanley Jaffe, el productor, tenía una

clara preocupación en este sentido y no dejó casi nada al azar. Con todo, el público no debía de tener una sensación de *recherche*, de preciosismo. Muy al contrario, lo que se deseaba era una gran naturalidad, sin desdeñar cierta armonía y equilibrio en las formas. Nueva York tenía que parecer Nueva York, mas sin la imagen que un cine miserabilista ha puesto de moda en los últimos años (*Midnight Cowboy, Panic in Needle Park*). Debía exteriorizarse el Nueva York de la clase media, que existe también y el cual el cine está redescubriendo (*Annie Hall, An Unmarried Woman, Manhattan*).

Sólo se construyó un gran decorado en los antiguos estudios de la Fox de la calle 54. Lo diseñó Paul Sylbert según la referida pauta de naturalidad y realismo. De hecho, las dimensiones, los colores, y hasta el pasillo contiguo, el ascensor, se calcaron exactamente sobre un apartamento que había en la misma zona donde transcurre la película. En estudio, por supuesto, podíamos trabajar más tranquilos, organizar con mayores facilidades nuestro plan de rodaje y horarios, sin depender de contingencias. Al igual que en *L'Amour l'après-midi*, se vislumbraban edificios a través de las ventanas, pero no eran una fotografía en blanco y negro coloreada, sino fotografías transparentes de gran tamaño, las dos del mismo lugar, una de día y la otra de noche, según la escena que se Filmara. Un trabajo *ready-made* a la americana.

Rodar en estudio supuso una notable ventaja, la luz natural es incomparable en belleza y variedad cuando se trata de filmar breves viñetas —como en *La Collectionneuse*— y los decorados reales dan entonces un perfecto resultado. Pero no ocurre lo mismo en el caso de escenas muy largas, que en *Kramer vs. Kramer* predominaban. Cuando los actores, como le pasaba aquí a Dustin Hoffman, han de interpretar secuencias con mucho diálogo, estar pendientes del ruido del tráfico o de un helicóptero que pase, de que se grite "corten" a cada momento porque el sonido no es bueno, es un motivo de gran molestia, pues las interrupciones les sacan de situación. Gracias a la paz, del estudio, Hoffman pudo concentrarse en su personaje y conseguir una de las mejores composiciones de su carrera.

Pero no hay que ser sectario. Trabajar siempre en estudio sería un considerable error. La necesidad lo convirtió en costumbre con la llegada

del sonoro. Años después, pese a la aparición de los magnetófonos Nagra que permitían un sonido ambulante, se continuaban construyendo sin motivo en los estudios muy costosos decorados. Por ejemplo, fue un acierto, creo, filmar aquel vetusto y monumental decorado de la Corte de Justicia en el Down-Town neoyorkino. Reconstruirlo hubiese sido, con nuestro presupuesto, materialmente imposible.

Utilicé siempre que pude y sin modificaciones la luz de ambiente. En las oficinas de los rascacielos, cuyas vistas son muy brillantes, me serví de una técnica ahora de moda, las luces HMI (o sirios) de ciclos alternativos. Consiste en unidades que han aparecido en el mercado hace pocos años y que poseen la particularidad de emitir una luz muy potente, sin que despidan mucho calor ni consuman excesiva energía. Están equilibradas para la luz de día, tienen poco peso y ocupan un espacio relativamente pequeño. Sustituyen, pues, con ventaja a los venerables y pesados arcos. Su único inconveniente radica en que al emitir luz de manera intermitente, si no se ajusta bien la frecuencia y ángulo del obturador de la cámara tomavistas —que debe estar a 180 grados y a 60 ciclos en América, y a 170 grados y a 50 ciclos en Europa— se corre el riesgo de un parpadeo en la imagen. Un buen ayudante de cámara puede evitar fácilmente este defecto. En dichas escenas, me serví de una luz única HMI rebotada sobre un panel blanco (cuando no era blanca la pared de la oficina). La luz emitida tiene una fuerza tal, que compensa perfectamente la proveniente del exterior. El efecto resulta a un tiempo suave y de una gran naturalidad.

Para los pasillos de las oficinas y algunos otros decorados, mi jefe de eléctricos, Frank Schultz, me fabricó una luz portátil montada en un trípode, hecha de varios tubos fluorescentes. Así podía iluminar los rostros con luz fluorescente de la misma calidad y espectro de la que ya existía en el decorado, una experiencia que prolongaba y mejoraba la de *Maîtresse*. No utilicé filtros de corrección en la cámara. Pero el laboratorio corrigió ciertas tonalidades falsas en el positivado. Sólo cuando nos asomábamos eventualmente a la calle, se ponían gelatinas verdosas para corregir la luz exterior y equilibrar el conjunto.

El procedimiento de suspensión de la cámara en mano con un sistema de amortiguamiento por resortes (Steady-Cam, Panaglide) que ya había

conocido en *Days ofHeaven* fue aquí utilizado con prudencia y sólo en una escena, aquella en que Kramer recoge a su hijo herido y lo lleva en sus brazos corriendo hasta el hospital de emergencias. En un principio hubo la idea de filmar un solo plano sin cortes respetando en continuidad la geografía y la realidad del lugar, desde el Central Park hasta el hospital Lenox Hill a cuatro manzanas de distancia. Así la filmó Dan Lerner, *cameraman* especialista, en un *tour de forcé* extraordinario. Pero, en previsión de que la escena resultase larga, nos decidimos a filmar también simultáneamente desde un vehículo en marcha y con un teleobjetivo (100mm.) la misma escena en plano más cercano. Como suele ocurrir, en el montaje final hubo que acortar aquel hermoso plano-secuencia intercalando el primer plano y reduciendo el espacio y tiempo reales.

Para la caída misma de Billy Kramer me aprovechó la experiencia adquirida en una escena de *L'Homme qui aimait les femmes*: la caída de las cartas de los amantes de la madre del protagonista. Una caída rápida es cinematográficamente de escaso relieve dramático si se presenta en un solo plano de conjunto (otra referencia más lejana estaba, claro, en las escaleras de Odessa). Se fraccionó el espacio verticalmente y se filmaron varias etapas de la caída, dilatando en el montaje un instante brevísimo y devolviéndole así su verdadera dimensión psicológica. Tengo que reconocer que en *Kramer vs. Kramer* no hubo, en lo que a mi trabajo concierne, casi ninguna idea original. Prácticamente repetí experiencias de películas mías anteriores. Sólo que aquí, aprovechándome de los errores cometidos en trabajos menos conocidos, ya con más oficio, llegué a una mayor precisión.

El apartamento de Ted Kramer, construido en estudio, fue iluminado con el mismo espíritu de veracidad que me ha guiado desde que empecé en el cine. Siempre he tratado de justificar la dirección de la luz, ya sea proveniente de las ventanas en las escenas de día o de las lámparas en las de noche. Como otras veces, volvía a privarme de la facilidad de las pasarelas e iluminé con *soft-lights*, sobre trípodes o en las paredes, situadas en la misma dirección que las lámparas visibles en el decorado. La diferencia con *L'Amour l'après-midi* —a la que se le parece en muchos aspectos— es que las luces situadas al exterior para simular la luz del sol (o de la luna en la

escena nocturna) eran las potentes HMI de que he hablado más arriba, mientras que en Francia utilicé las convencionales Fresnel de 10 kilowatios.

Sólo en contadas escenas me permití efectos visuales con una estilización marcada. Los reservé para momentos especialmente dramáticos, por ejemplo, el momento en que Ted Kramer (Dustin Hoffman) después de una gran pelea, entra en la habitación de su hijo. Vemos entonces el diseño luminoso de la puerta que se abre y la sombra del padre acercándose sobre el niño en la cama. Para lograr el efecto situé una lámpara de cuarzo de 2000 watios en el exterior de la habitación de manera que aquel juego de luz y sombra que se producía cayera exactamente sobre la cama. El resto de la habitación se dejó en penumbras. Había una escena muy similar en *L'Enfant sauvage* que había resuelto de manera semejante.

Contrariamente a mis películas anteriores en las que, con frecuencia, pedí al laboratorio que forzase el revelado, en *Kramer vs. Kramer* expuse el negativo normalmente. Y se reveló de forma también normal. Tal decisión se derivaba de la misma voluntad de clasicismo que nos había impulsado en las restantes fases. El revelado normal proporcionaba tonalidades naturales, grano muy fino, y precisión de la imagen.

Por supuesto, en América los laboratorios son excelentes. Para empezar, son limpios. En Europa siempre me han enfurecido los puntos blancos en la imagen, que no se deben más que a polvo en el negativo. Los extractores y filtros de aire resultan insuficientes. El transporte y la manipulación del negativo no se hacen con el cuidado debido, entre otras cosas porque los técnicos que trabajan en los laboratorios europeos están mal pagados. La labor efectuada por los laboratorios en mis películas americanas es asombrosa. En Europa, por ejemplo, tratamos de evitar los fundidos, que nunca son perfectos, al cambiar la coloración general y el grano; en América, es una cuestión que ni se discute. Los laboratorios permiten al operador un mayor lucimiento.

En otro orden de cosas, desde un punto de vista intelectual me parecen pocas las diferencias con un rodaje en Europa. Robert Benton es un hombre de gran sensibilidad, el método de trabajo no está muy lejos de mis experiencias en el cine francés. Sólo que en América se trabajan más horas,

se ruedan más tomas desde mayor numero de ángulos, hay más eléctricos, más maquinistas, más café, más “donuts”.

The Blue Lagoon

Randal Kleiser - 1979

No debe olvidarse nunca que el publico, cuando va al cine, no quiere tener la sensación de haber entrado en un museo. Las imágenes no han de aplastar la obra. Las referencias plásticas deben servir únicamente a título de guía, para obtener una unidad de estilo. Se dan referencias inconscientes, por supuesto, en cuanto el hombre no es más que su circunstancia, pero otras son voluntarias, provocadas. La primera fuente de inspiración en *The Blue Lagoon* fue la de los pintores simbolistas contemporáneos de la novela original de H. De Veré Stacpoole. Pero no tardé en orientarme principalmente hacia uno de dichos pintores de una manera casi inevitable: Gauguin.

Hay tres o cuatro pintores del pasado que me son siempre útiles, aquellos que empleaban la luz para dar relieve a sus personajes. Son, recapitulando, Vermeer para los interiores de día, y La Tour para los interiores de noche alumbrados por una fuente luminosa de llama. Añadiré también a Rembrandt y Caravaggio para los efectos de *chiaroscuro*, así como Manet y los impresionistas para los exteriores de día. El problema que aquí se planteaba, residía en que menos uno todos esos pintores trabajaban en Europa y habían pintado interiores y paisajes completamente distintos de los que caracterizaban el sur del Pacífico, donde transcurre *The Blue Lagoon*. Su experiencia no me servía en el presente caso. Y Gauguin me era de utilidad sólo parcialmente, porque no es un pintor de luz. Su obra

viene dada por amplias zonas de colores unidos, formas y líneas, equilibrios de fuerza dentro del cuadro, pero sin concederle mayor importancia a la luz y a los efectos atmosféricos. Me vi obligado, por consiguiente, a inventar un poco, a combinar las formas y colores de Gauguin con la luz de los maestros del pasado.

Otra fuente significativa de influencia me la proporcionó el cine mismo. El género "mares del Sur" reúne ciertas constantes estilísticas, como el *western*. El cine se conforma como una acumulación de conocimientos, una herencia de las viejas películas a la que no se puede renunciar. Durante el rodaje de *The Blue Lagoon*, de común acuerdo con su director Randal Kleiser, hicimos periódicamente proyecciones de los clásicos del género. *Tabú*, de Murnau y Flaherty, y *Hurricane*, de John Ford. Algunos planos nos proporcionaron una inspiración directa. No rechazamos ni siquiera las películas "de agua" de Esther Williams como posible punto de partida para las escenas submarinas.

The Blue Lagoon, por otra parte, significaba para mí un desafío. Es probablemente la única película en la que he trabajado con todos los colores del arco iris. En mis últimos trabajos —exceptuando *Perceval le Gallois*— había tendido a emplear colores mitigados en una o dos gamas exclusivamente. Pero aquí, donde imperaban los paisajes lujuriantes, la brillantez del cielo y del mar propia de la latitud, los colores violentos eran indispensables. Resultó un ejercicio estimulante combinar tantos elementos sin cultivar el *posh*, bordear el mal gusto sin caer en él.

Después del Oscar de la Academia de Hollywood, me habían llovido ofrecimientos para hacer películas de todas clases. ¿Por qué me decidí a aceptar ésta? Con toda probabilidad porque me siguen gustando las películas que me gustaban de chico, las películas de evasión. *The Blue Lagoon* era una perfecta historia escapista, que combinaba varios mitos clásicos: Dafnis y Cloe, Robinsón, la Isla del Tesoro. Empecé por leer la novela de De Yere Stacpoole y me entusiasmó. Leí después el guión de Douglas Stewart y pensé que había conseguido conservar todo el encanto entre inocente y perverso del libro. Era evidente que el tema iba a ofrecerme múltiples ocasiones de lucimiento. Sería una película de amor y

aventura, susceptible de resultar un éxito popular. Era una oportunidad que se me ha presentado raras veces y no podía dejarla escapar.

Radica justamente ahí uno de los grandes atractivos del cine americano. No ya en cuanto se dispone de los medios de producción necesarios, sino porque se aspira siempre a conseguir un público muy amplio, hecho de una gran variedad de edades y categorías sociales. En Europa, es posible realizar películas para públicos menos numerosos, más selectos, al ser menor el capital invertido y menores los riesgos. Pero en América, el cine tiene a su alcance un mercado enorme, no limitado a los Estados Unidos sino que se extiende al resto del mundo a través de sus cadenas de distribución. Llegar a un público tan vasto sin renunciar a la calidad artística, me ha parecido siempre una tentativa excitante. Y no es imposible: ahí están los ejemplos de Charles Chaplin y John Ford para demostrarlo.

Ahora que se me proponen varios proyectos a la vez —cosa que no me ocurría en los primeros tiempos de mi carrera—, a veces he de tomar decisiones difíciles. En ellas la lectura del guión es imprescindible, como ya he indicado. Pero lo que determina mi elección es la personalidad artística del director, su sensibilidad cinematográfica. Si no conozco su obra, como fue el caso de Malick y aquí de Kleiser, procuro entonces visionar sus trabajos anteriores. Respecto a Kleiser, sabía ya de su extraordinario sentido del espectáculo, que le valió el éxito multitudinario de *Grease*. Pero lo que inclinó la balanza fueron sus mediometrajes precedentes, realizados cuando era estudiante de cine en la University of Southern California, y luego sus películas para la TV. Existía en ellas una sensibilidad, un cierto estilo, un algo intimista, con el que podía identificarme. Establecer de antemano un diálogo con el realizador me parece igualmente indispensable. Supe así, antes de comenzar el rodaje, que *The Blue Lagoon*, contrariamente a *Grease*, no era una película de encargo, sino un viejo sueño de Kleiser en su primera juventud, que precisamente el éxito de *Grease* le permitía ahora convertir en realidad. Tenía Kleiser también un gran deseo de trabajar conmigo. Sentí que podíamos entendernos, y ante este cúmulo de elementos, no dudé en aceptar su propuesta.

El rodaje me recordó en muchos aspectos al de *La Vallée*. Como en aquella ocasión, el equipo entero se trasladó a un lugar remoto en el

Pacífico. *The Blue Lagoon* se rodó enteramente en una de las islas desiertas del archipiélago de Fiji. Dado que el equipo técnico era bastante más numeroso que el de *La Vallée*, si bien relativamente reducido con relación a otras producciones americanas, hubo que habilitar una intendencia con cocinas, lavandería, canalización y conducciones de agua, etc. Los materiales de rodaje se pusieron a cubierto en departamentos especialmente construidos con bambú y palma. Los miembros del equipo vivieron durante cuatro meses en tiendas de campaña.

Los jefes de sección eran californianos por lo general, pero la mayor parte del equipo —ayudantes, vestuario, decoración, construcción— provenía de Australia. El hecho de que la industria cinematográfica australiana sea probablemente la más joven del mundo, determinaba que sus componentes fueran entusiastas, sin esos aires de condescendencia típicos en los profesionales que han hecho demasiadas películas. Por la relativa proximidad entre Australia y Fiji, se utilizaron los laboratorios Colorfilm, de Sydney, que nos permitía visionar el copión algo más pronto que de enviarlo a Hollywood. Se despejó una zona al aire libre bajo las palmeras que, con la ayuda de un proyector de doble banda, se convirtió en nuestra sala de cine por las noches. Para disponer de electricidad, nos equipamos con varios pequeños generadores Honda.

Pero la idea inicial, como en *La Vallée*, era la de utilizar poca o ninguna electricidad para iluminar la película. No ya por razones de economía y sentido común —¿cómo desplazar a las distintas localizaciones de la isla un camión generador de diez toneladas?— sino porque estábamos convencidos de que aprovechando los recursos lumínicos de la naturaleza, el resultado visual sería más interesante.

La primera versión de *The Blue Lagoon* (1948), con Jean Simmons, se había rodado en el Pacífico sólo parcialmente. La gran mayoría de las escenas se filmaron en Inglaterra, en los estudios de J. Arthur Rank. El resultado, me parece, adolecía de muy escasa naturalidad. Las transiciones de los pocos exteriores naturales a los interiores en estudio eran abruptas. Y la película entera parecía una falsificación; creo que ésta fue la razón de su falta de éxito, si dejamos aparte la nada inspirada dirección de Frank Launder. Era necesario, por consiguiente, esquivar las trampas en las que

cayeron nuestros predecesores. Dicho sea de paso, me parece que Kleiser estuvo acertado en hacer otra versión de la novela de De Yere Stacpoole, *precisamente* porque no había tenido buena acogida la primera. Es un error rodar *remakes* de grandes películas del pasado, porque resulta imposible superarlas. Rehacer un excelente tema mal aprovechado, en cambio, me parece más lógico. Recordemos, por ejemplo, que *The Maltese Falcon*, de John Huston, no era más que un *remake* de dos películas mediocres hoy olvidadas por completo.

En exteriores, donde tiene lugar el ochenta por ciento de la acción de la película, no se empleó otra cosa que la simple luz solar. Raras veces se compensaron las sombras con placas blancas de poliéster en las que hacíamos rebotar el sol; cuando era necesaria una mayor superficie, como en *Goin' South* recurrimos al *gtyflon* montado sobre un bastidor de aluminio de 3 X 3 m. Kleiser, al revés que Malick, deseaba cielos de un azul purísimo. Y tenía razón, porque hacer otra cosa hubiese sido ir absurdamente en contra de la iconografía del género.

En los exteriores de noche, encendimos hogueras que bastaban para iluminar realmente la escena, con sus fluctuaciones, su movimiento y su baja temperatura de color (tonalidades anaranjadas). Los primeros planos se iluminaron fácilmente con botellas de propano; aquí repetía la experiencia de *Days of Heaven*.

La pequeña isla de Nanuya Levu tenía los más variados paisajes. Pero con el fin de obtener aún una mayor variedad, se prepararon en algunas escenas ciertos efectos que transfiguraban por completo el lugar. Por ejemplo, cuando Emeline (Brooke Shields) da a luz en la selva, se creó una neblina artificial: los rayos solares se materializaban al penetrar por el ramaje frondoso de la selva y producían una atmósfera visual casi mágica. El efecto era de tercera dimensión, sobre todo con la cámara en *travelling*. No puedo negar la influencia del *multiplano* de Walt Disney en las dos obras maestras de su primera época, *Snou> White and the Seven Dwatfs* y *Bambi*. En una película "normal" no me permitiría tales efectos, naturalmente. Pero en *The Blue Lagoon* se aceptaban perfectamente por su carácter estilizado, de fantasía dirigida en particular a un público joven.

Donde se efectuaron algunas innovaciones fue en los interiores, desarrollando breves experiencias anteriores. Se construyeron íntegramente en nuestra pequeña isla, convertida para la ocasión en estudio. Pero con tan poca electricidad como disponíamos, optamos por recurrir a las técnicas de Edison y Méliés. En efecto, todos los decorados —la primera cabaña, la casa de dos pisos en bambú, la cocina y las cabinas del barco— se levantaron al aire libre. Pero con una pared de menos —donde se emplazaba la cámara— y medio techo únicamente. De esta forma, la luz natural del día penetraba e iluminaba perfectamente aquellos escenarios de forma más convincente que las luces eléctricas. Cuando daba el sol se tendía una tela blanca para filtrar y suavizar sus rayos.

En las escenas interiores de noche, poníamos a veces linternas dentro del cuadro. Eran de aceite en teoría, pero estaban a menudo dotadas de electricidad para que fueran más luminosas, una técnica que ya había aplicado otras veces. Lo que constituía una novedad, en cambio, era servirme de la luz del día para iluminar interiores nocturnos; la "noche americana" es habitual en exteriores, pero en interiores no se ha empleado, que yo sepa. La luz diurna proveniente de la cuarta pared libre, del techo o de una ventana fuera de campo era la única fuente lumínica. Para obtener el efecto de noche, subexponía un diafragma y medio, quitaba el filtro 85 anaranjado para la corrección en exteriores de día, de modo que la película adquiriese naturalmente un tono azulado, lunar. Un tiraje oscuro en el laboratorio ponía el resto para conseguir el efecto.

Una técnica de visualización muy exacta y muy americana que Kleiser empleaba con maestría es la del *stoty-board*. Kleiser dibujaba cada mañana esquemáticamente plano a plano en sucesión, como en los *comic books*, por lo que discutir los encuadres de la jornada de trabajo se convertía en una tarea muy fácil, al apoyarnos en ejemplos concretos.

Tuve la suerte de contar en esta película con un gran decorador, John Dowding, y con dos operadores de cámara excepcionales, el operador de la segunda unidad, Vincent Monton, y el experto en fotografía submarina, Ron Taylor, ambos venidos de Australia. Alguna de las mejores imágenes de *The Blue Lagoon* se deben a ellos.

Le dernier métro

François Truffaut - 1980

Le dernier metro, con sus trece semanas de rodaje, lo cual sobrepasa las normas del cine francés, con estrellas de primera fila como Deneuve y Depardieu, con multitud de personajes y comparsas, con escenarios numerosos y variados, ocupa un lugar especial en la obra de Truffaut por la envergadura de su producción. Sus dos películas anteriores fueron desastres en taquilla. Truffaut con *Le dernier metro* se jugaba el todo por el todo: su propia empresa, Les Films du Carrosse, peligraba hacia una probable bancarrota. Pero, por fortuna, la película resultó el éxito mayor de público de toda la carrera de Truffaut, se convirtió también en la película francesa más popular del año. Es poco sabido fuera de Francia que el cine de la nueva ola no había alcanzado hasta entonces el favor de las masas dentro del país. Pero esta vez la crítica y el público coincidían. Hay otro cine francés de consumo interior, que no se exporta, que es el que obtiene las cifras de recaudación más altas en la taquilla. Es un misterio aquello que determina la popularidad de un filme. Si se conociera la fórmula exacta del éxito, el cine sería un negocio seguro y ya sabemos que no lo es. Mientras rodábamos la película no podíamos imaginar que iba a tener la acogida que tuvo. Truffaut por su parte andaba preocupado, presa de la mayor inquietud. Había cierta tensión en el plató. Catherine Deneuve tuvo un pequeño accidente que la mantuvo alejada algún tiempo. Suzanne Schiffman, la inseparable colaboradora, sufrió una intervención quirúrgica y no

reapareció hasta el final del rodaje. Yo mismo arrastré un resfrío persistente en aquellos húmedos sótanos del teatro. Tal parece a veces como si la creación artística se viese beneficiada con las condiciones adversas.

Le dernier metro me ofreció numerosas oportunidades visuales en una especie de desafío a mis principios. Se trataba en primer lugar de reconstruir la atmósfera de los años cuarenta al cuarenta y cinco a través de la luz. Esta época evocaba en mí recuerdos personales de infancia, pero modificados por mi segunda memoria, el cine mismo. Por una parte, recuerdo una luz eléctrica amarillenta en aquellos tiempos de guerra y escasez; por otra, recuerdo la realidad transpuesta en blanco y negro por el cine. No pretendo que una película en color sobre la ocupación alemana en Francia sea forzosamente un anacronismo estético. Es precisamente en aquella época en que aparecieron las primeras películas alemanas en Agfa-color que tanto me impresionaron, el *Münchhausen* de Josef von Baky o *Die Goldene Stadt* de Yeit Harían. En *Le dernier metro* me propuse obtener los colores de estas películas hechas bajo el nazismo, colores más suaves y apagados que los de las brillantes películas en Technicolor que se hacían en América al mismo tiempo. Para lograrlo empezamos por solicitar de Jean-Pierre Kohut-Svelko, el decorador habitual de Truffaut, escenarios de tonos ocre y se escogieron ropas y objetos de colores apagados. También decidimos cambiar de película virgen, lo que representa algo así como para un pintor cambiar de paleta. Siempre habíamos trabajado con la Eastman de Kodak; ahora, después de algunos ensayos, escogimos la Fuji fabricada en el Japón, cuyos tonos nos parecían más próximos al recuerdo de aquellas primeras películas europeas en colores.

La historia de *Le dernier metro* se desarrolla en dos planos, la vida y trabajos de una compañía teatral, y la representación de una obra en la escena. Una idea de principio en el argumento era la oposición entre la vida gris y sórdida durante la ocupación y la evasión luminosa que ofrecían los espectáculos teatrales de la época. Por lo tanto decidimos utilizar dos tipos de iluminación, uno realista como me es habitual y que restituiría la vida cotidiana en las bambalinas, los camerinos y el sótano, y otro deliberadamente artificial y estilizado para la representación teatral. Así me permitía volver a los viejos focos direccionales Fresnel que producen

fuertes contraluces, sombras delimitadas y efectos de “glamour”. Gracias al artificio del libreto podía permitirme emplear sin vergüenza estas lámparas de los viejos estudios que tanto había criticado en mí juventud, en una’ especie de homenaje a los “enemigos” y como una manera de cerrar o abrir un ciclo más en mi ya bastante larga carrera.

Las bombillas caseras de la época no tenían como hoy una intensidad tan elevada. Eran a menudo de 25 watios y tenían filamentos largos que radiaban una luz amarillenta, no blanca como las de ahora. Por esto en nuestra película las bombillas visibles, como aquellas que aparecen en el sótano colgadas de un cordón pelado, fueron sumergidas en un baño de anilinas anaranjado para restituir esta impresión de luz mortecina. En los exteriores de noche, siguiendo la investigación de varios textos sobre las condiciones de vida bajo la ocupación alemana en París, se pintaron los faroles de la calle de azul. Era el reglamento requerido por las autoridades, pues la luz azul, al parecer, no podía ser vista en caso de bombardeo. De ahí la tonalidad azulosa de estos exteriores de noche. Mis lámparas fuera de cuadro fueron también cubiertas con gelatinas azules.

Otro elemento visual derivado de las condiciones imperantes en aquella época es que las ventanas se mantenían cerradas y con cortinas para prevenir reconocimientos aéreos. Contrariamente a la costumbre de Truffaut (y mía) de incluir ventanas abiertas en el campo visual de la cámara, aquí se seguía un estilo voluntariamente claustrofóbico. Para acentuar este efecto asfixiante, en las escasas escenas exteriores, situamos la cámara a buena altura encuadrando hacia abajo de manera que eliminábamos el cielo.

Como en la película hay numerosas escenas de apagones eléctricos típicas de tiempos de guerra, otra vez me tenía que enfrentar aquí con la luz de vela y las linternas. Pero éste es un tema que ya he discutido ampliamente en otros capítulos. Remitiré al lector a lo dicho anteriormente.

Se me concedió por primera vez el premio César por mi trabajo, recompensa que se otorga cada año en Francia de manera semejante al Oscar en Hollywood. Son los propios miembros de la profesión quienes por voto secreto eligen los trabajos que se consideran más destacados en cada categoría (*Le dernier metro* se llevó diez de los doce premios). No puedo ocultar que el reconocimiento de mis colegas en un país de adopción como

Francia, en el que he trabajado casi veinte años, me complació sobremanera.

Le dernier métro

Bajo sospecha

Robert Benton - 1981

Mientras finalizo la edición española de este libro, Robert Benton efectúa el montaje de *Still of the Night*, que terminamos de rodar hace sólo unas semanas. ¿Qué quedará en el montaje final de las escenas que se filmaron? Benton, como es costumbre en América, rueda una infinidad de planos y secuencias, de las que menos de un diez por ciento será utilizado. En estas circunstancias, ¿cómo analizar algún momento particular sin correr el riesgo de que vaya a ser desechado? Benton, más que nadie, gusta de hacer y rehacer escenas sobre la marcha del rodaje a veces reescribiendo inclusive los diálogos y las situaciones enteramente. Ya el final de *Kramer* fue totalmente reescrito y filmado de nuevo tres meses después de terminado el rodaje principal. Pero aquí, en *Still ofthe Night*, esta tendencia se acentuó. El éxito mundial de *Kramer vs. Kramer* concedió a Robert Benton un gran poder frente a la empresa de producción. Algunas secuencias se filmaron con esta técnica del *retake* hasta cuatro veces en intervalos separados de varios días o semanas. Una vez efectuado el montaje de la copia de trabajo y después de proyecciones en presencia de algunos amigos e invitados —es decir, esto que en Hollywood se denomina *preview*—, el realizador descubre que tal plano, tal momento, o tal secuencia, carece por ejemplo de fuerza, o, al contrario, que tiene un peso excesivo en el concierto final de la obra; entonces la elimina o la vuelve a rodar. Lujo inusitado para el cine europeo y que, sin embargo, en buena

lógica, es un derecho que se le debía conceder a todo creador artístico ¿No escriben y reescriben infinidad de veces los novelistas cada página antes de dar una obra al público? ¿No aparecen, detectados por el método de fotografía por rayos X, múltiples y sucesivas tentativas de trazos y composiciones diferentes de algunos maestros de la pintura bajo una tela al óleo? Chaplin, uno de los primeros cineastas, ya utilizaba estas técnicas del *preview* y del *retake* en el cine mudo, para comprobar y corregir ciertos efectos cómicos.

Si no voy a mencionar ninguna escena en particular, en cambio puedo enumerar algunas ideas generales que nos guiaron en la concepción y realización de *Still of the Night*. Se trataba de una película de corte detectivesco, un *thriller* como se le llama en América, dentro de la línea trazada con maestría en la década de los cuarenta por Fritz Lang y Alfred Hitchcock: un crimen pasional, una encuesta policíaca, una historia de amor ensombrecida por la duda, la sospecha; con psicología y *suspense*. En suma, un género que, como el *western*, es eminentemente cinematográfico y americano.

La inspiración visual me vendría esta vez sobre todo del cine mismo, el cine imitando al cine, devorándose a sí mismo, deseando encontrar un equivalente de la inspiración en J. L. Borges, que hizo de la propia literatura la fuente de su experiencia vital y literaria. Si nuestro modelo era el *thriller* de los años cuarenta, la utilización del blanco y negro tuvo que ser examinada, aunque además de los problemas de financiamiento que se encuentran al renunciar al color, el procedimiento hubiese sido demasiado obvio, demasiado fácil también. Más estimulante me resultaba lograr una suerte de blanco y negro… en color. Volví pues aquí, y con más ahínco que en otras ocasiones, a solicitar la colaboración de los diseñadores de decorados y vestuarios para obtener tonos apropiados. Las telas de los intérpretes eran a menudo grises, blancas o negras. En la iluminación continué la experiencia iniciada en *Le dernier mitro*, luz más cruda, sombras proyectadas en las paredes, cloroscuros inquietantes. Lo que no se ve, o se entrevé solamente, genera en el espectador una actitud activa proyectando sus propios fantasmas y temores en las zonas de oscuridad. Ésta es la gran lección de Fritz Lang que yo no podía olvidar y para ello

tenía que ir de algún modo contra los principios de un cierto naturalismo que me han sido propios en mi manera de iluminar. Se trataba de una estilización de la realidad y, a la manera expresionista, los personajes y las cosas se veían transformadas por la psique. Continuando y ampliando la experiencia de *Le dernier metro* me serví de los clásicos focos Fresnel que producen estas sombras tan precisas y gráficas. Hay una infinidad de escenas nocturnas en *Still of the Night*, y toda la película, como indican la imagen de los títulos y créditos al principio, se concibió como si sus personajes estuviesen bajo una especie de hechizo lunar; los caracteres concebidos por Benton se revelan a sí mismos y actúan como licántropos bajo el influjo de la luna. Luz tenue, azulosa y fría, sombras largas, los escenarios y los rostros en la penumbra con destellos brillantes. Las luces HMI sin corrección de filtros fueron en estas ocasiones mi principal instrumento de trabajo, pues sin esa corrección se conseguía la luz dominante azulosa y metálica que deseábamos. Colocamos las luces a menudo fuera del decorado dirigidas hacia el interior de manera que, penetrando sus rayos a través de los ventanales, crearan juegos de sombras de formas extrañas y amenazadoras. Las zonas de oscuridad se dejaron tal cual sin otra luz suplementaria para acentuar el alto contraste deseado.

Un gran pintor nos fue útil en la preparación de esta película: Edward Hopper. Fue providencial que, justamente en los meses que precedieron al rodaje, el Whitney Museum de Nueva York ofreciera la primera gran retrospectiva de la obra de este hasta entonces no demasiado conocido creador de una plástica propia del arte americano. Pero la inspiración visual de Hopper ¿no proviene, a fin de cuentas, también del cine? De suerte que, nosotros, tomando a Hopper como modelo, volvíamos irremediablemente al cine, como un pescado que muerde su propia cola.

La prohibición de operar la cámara impuesta por los sindicatos americanos crea en mí una frustración, pues creo que la iluminación, como he dicho anteriormente, se complementa y justifica en el encuadre. Por eso esta vez conseguí el beneplácito de los productores para utilizar un sistema de video incorporado a la cámara. Ya en *Goin' South* había trabajado con la colaboración del video, pero desde entonces la tecnología ha hecho progresos y la nueva cámara Golden Panavision ha incorporado el sistema a

través del lente, sin aumentar el tamaño del equipo y sin disminuir sensiblemente la luminosidad en el visor. Se entiende bien que se trata de una grabación doble, una con película fotográfica, como se acostumbra, y otra, simultánea, en cinta magnética que no es utilizada más que como guía. Pronto el sistema se reveló indispensable, no solamente para mí, que podía ahora seguir paso a paso los movimientos y encuadres de mi operador de cámara indicándole concretamente las necesarias correcciones, sino para el director, la *script girl*, los ayudantes y, en general, para todo el equipo. Pienso que en el futuro el sistema se generalizará y nos parecerá inconcebible que se pudieran hacer películas de otra manera. Hay personas que, independientemente del aumento en el presupuesto que representa la incorporación simultánea del video, se resisten a su utilización. Es una reacción normal que tiene su origen en la tendencia del ser humano a rechazar innovaciones. Las ventajas me parecen de peso, y las describiré de una manera rápida: una de las dificultades mayores que se encuentran en un rodaje es la falta de espacio en las escenas en interiores, con todo el equipo técnico amontonado alrededor de la cámara siguiendo con ojos escrutadores la acción. Si la cámara está sobre ruedas y debe desplazarse en *travelling* la situación a veces se hace imposible. Con el sistema de incorporación del video se puede seguir la acción desde una habitación contigua en el monitor de televisión permitiendo al operador de cámara un más fácil margen de movimiento. De paso, los intérpretes, sobre todo en las escenas de carácter íntimo, no sienten clavada en ellos la mirada inquisidora del equipo alrededor y pueden actuar con mayor sutileza sin ser distraídos. Muy a menudo en los rodajes tradicionales el equipo no tiene una idea exacta de lo que está captando la cámara, se siente entonces la desagradable impresión de que una gran parte del personal no está siguiendo el trabajo. Con la ayuda del video incorporado, un maquillador, por ejemplo, conoce instantáneamente y sin que se le advierta, con una simple ojeada a la pequeña pantalla del monitor, que se trata en aquel momento de un primer plano y entonces desarrolla su trabajo en consecuencia. La labor de la *script girl* que consiste en mantener sobre todo una buena continuidad de decorados, vestuario, objetos de un plano al otro, queda no sólo muy facilitada, sino que resulta de una precisión incomparable. Como cada toma

es grabada en cinta magnética no hay más que solicitar el pase de una toma anterior —lo cual se opera rápidamente, pues todo está clasificado y ocupa poco espacio— para comprobar si tal o cual intérprete tenía corbata o no, con qué pie salía y debía entrar en el cuadro, etc. Así se puede alcanzar un *raccord*, una continuidad impecable. El realizador y aun los intérpretes pueden solicitar de inmediato el pase de una escena acabada de rodar y, con la distancia obtenida con el desdoblamiento que se produce al ver la escena en una pantalla, deciden efectuar correcciones, afinar tal o cual expresión hasta alcanzar la perfección. Algunos opinan que la incorporación del video retarda el programa de trabajo. De ser así tampoco sería justificación suficiente para desecharlo, si la calidad del trabajo sale mejorada. Pero es que yo creo que tiene lugar precisamente un aumento de productividad. No hubo retrasos en el plan de rodaje de *Still of the Night*. La certidumbre de haber obtenido una buena toma antes de esperar al día siguiente para la proyección del copión, permite a menudo seguir adelante con nuevos emplazamientos de cámara. En resumen, el margen de error es menor para todo el equipo que sigue con precisión el desarrollo del trabajo.

No me parece que exista la menor duda de que en los años por venir se asistirá a un desarrollo de estos métodos, ya sea el de una combinación del viejo sistema fotográfico y del nuevo magnético del video, ya sea el de una simple suplantación por este último, tal como ocurrió hace unos quince años con la generalización del sonido magnético.

La decisión de Sophie

Alan Pakula - 1982

Como simpatizante de "*la politique des auteurs*", mis preferencias se inclinan hacia las películas realizadas a partir de guiones originales, aunque ciertas obras literarias menores hallen en la adaptación cinematográfica su expresión más lograda. A la inversa, me parece peligroso, casi herético, pretender adaptar al cine una novela famosa. El resultado suele ser decepcionante, cuando no lamentable. Una escultura en mármol de la *Monna Lisa* no sería aceptable más que como broma, como me decía Eric Rohmer una vez. Se dan excepciones felices, sin embargo, casos en los que el espíritu de una obra maestra se ha preservado en un medio de expresión diferente. La recreación del *Don Juan*, de Moliere, a través de la música de Mozart es un ejemplo. En cine, la adaptación de Alan Pakula de *La decisión de Sophie* iguala, incluso supera a veces, en mi opinión, la notoria novela de William Styron.

Ya durante el rodaje me di cuenta de que la película de Pakula haría historia en el cine norteamericano contemporáneo. Cada vez que he tenido ocasión de participar en un trabajo de pura creatividad artística, he sentido como si una corriente de energía circulase dentro del equipo, fenómeno que se produjo durante la filmación de *El pequeño salvaje*, de *La rodilla de Clara*, de *El diario íntimo de Adela H*, de *Días del cielo*, y también de *La, decisión de Sophie*. Del realizador a los maquinistas, estábamos convencidos todos al menos de una cosa: que la visión de Sophie en dos

épocas de su vida, interpretada por Meryl Streep en tres idiomas diferentes, vestida, maquillada, fotografiada e iluminada —en lo que a mí respecta— de formas diferentes, quedaría como uno de los grandes retratos femeninos del cine actual. El éxito comercial de la película y los muchos premios que consiguió, nos dieron la razón. Dotada de un evidente talento natural, Meryl Streep es una actriz extraordinaria. Nos sorprendía a todos con su inagotable energía, su concepto casi lúdico del trabajo, su capacidad de transformación, su paciencia cuando la tensión crecía en el plató.

El relato cinematográfico de *La decisión de Sophie* se divide en dos partes distintas: el "presente", en Brooklyn, en 1947, y el pasado, en Cracovia y Auschwitz, entre 1938 y 1943. El tratamiento de cada época tenía que ser distinto, no sólo porque la película presentaba dos universos separados, sino porque el espectador viaja al pasado a través de los recuerdos de la heroína, en una serie de *flashbacks* que le conducen a una realidad rectificada por la memoria. Pakula quería rodar esas secuencias en Polonia, para obtener una imagen más conforme a lo evocado en el libro y, aunque la crisis polaca de aquel momento le obligó a recurrir a Yugoslavia, las calles, los rostros, los paisajes, los gestos de los actores secundarios serían al menos diferentes de los de las secuencias americanas. Pero Pakula no se contentó con eso. Quería que el tratamiento visual de esas escenas fuera distinto también. Discutimos la posibilidad de filmarlas en blanco y negro, o hacerlas monocromas con un virado en sepia, planteamientos por desgracia no muy originales. Finalmente Pakula aceptó con entusiasmo la solución que yo le propuse, inspirada por dos viejas películas de John Huston, *Moby Dick* y *Reflejos en un ojo dorado*. Consistía en aplicar al positivo de esas secuencias un proceso de desaturación; en otras palabras, en pedir al laboratorio que atenuase levemente —sólo levemente— los colores originales, para obtener tonos sutiles, difuminados. En el caso de estas dos películas de Huston, como en el de la película de Ettore Scola *Una jornada particular*, a medida que avanza la acción, el público se habitúa al efecto y entonces deja de ver que el material visual ha sufrido una manipulación. En *La decisión de Sophie*, el tránsito constante del pasado al presente —con el presente representado por toda la gama de colores posibles— se subrayaba en cambio el contraste y, por comparación, esas

imágenes “desteñidas” expresaban un mensaje preciso, el de un pasado recompuesto. Hicimos *tests* en el laboratorio antes de rodar. La misma imagen fue sometida a una desaturación del 10%, del 20%, del 30% de manera de poder escoger el porcentaje que nos gustaba para cada escena. La escenografía y el vestuario se diseñaron en función de estos *tests*. Y no evitamos los colores vivos, al contrario los buscamos deliberadamente, porque resisten mejor la desaturación. Los rojos y los azules aunque algo desvaídos permanecen en la copia final, mientras que los amarillos desaparecen casi por completo. Por esa razón plantamos únicamente flores rojas y azules en el jardín del comandante del campo de Auschwitz.

La idea de la desaturación se me ocurrió al acordarme de las primeras películas en Agfacolor de la Alemania nazi. Comparado con el Technicolor americano, el Agfacolor se caracterizaba por sus tonos pastel. Los rusos, para quienes esta tecnología formaba parte del botín de guerra, realizaron películas en esos mismos tono (*La flor de piedra, La caida de Berlín*). Los colores suaves de las secuencias europeas en *La decisión de Sophie* tal vez provocarán en la memoria de ciertos cinéfilos de mi generación los apropiados reflejos condicionados.

Por otra parte, en las escenas que tienen por escenario la pensión de Yetta, en Brooklyn, en 1947, tuvimos que crear esa orgía de colores rosados que tan bien describe Styron. En los primeros planos, teníamos que conservar el mismo color rosa de la fachada y de los interiores, evitando la contaminación cromática. Era un rosa brillante, casi agresivo, del que el público podía hartarse en seguida, pues la mayor parte de la acción se desarrollaba en el “palacio rosa”. Según progresaba la acción, tuvimos que filtrar la iluminación con gelatinas, modificando imperceptiblemente el color de las paredes.

Aunque el “palacio rosa” fue construido en estudio por el gran escenógrafo George Jenkins, los exteriores se filmaron en un escenario real, frente a la fachada de una casa en el distrito de Flatbush, en Brooklyn. Para facilitar la transición de las escenas de interiores a las de exteriores, las ventanas del decorado se abrían sobre fotografías de la calle, con las mismas vistas que las de la casa de Brooklyn. Tengo la costumbre de sobreiluminar los forillos, con el fin de que aparezcan ligeramente

sobreexpuestos, lo que produce una sensación de mayor profundidad. Las cortinas se hinchaban de vez en cuando gracias a la brisa artificial producida por ventiladores eléctricos, lo que contribuía a disimular la inmovilidad de las fotografías. Y unas verdaderas ramas de árbol llenas de hojas añadían un efecto de relieve.

Un decorado ingeniosamente diseñado nos permitió filmar una de las escenas más dramáticas de la película: la deportación de Sophie en un tren de la muerte. Ocasiones como ésta muestran la importancia de una colaboración estrecha entre el escenógrafo y el director de fotografía. La cámara encuadra primero rayos de luz intermitentes que se escapan de los intersticios entre las planchas que taponan las ventanillas del compartimiento, luego retrocede para mostrar a Sophie y a sus dos hijos, y más todavía hasta que se ve el compartimiento lleno de mujeres apretujadas como sardinas. De haber filmado ese retroceso con un *zoom*, habríamos perdido la sensación de relieve que produce el *travelling* hacia atrás: el espectador se halla literalmente dentro de ese minúsculo infierno. El plano fue realmente difícil de rodar. Porque aun con el brazo suplementario del Elemack, la cámara no podía entrar hasta el fondo en ese decorado exiguo, atestado. Jenkins tuvo entonces la idea de ponerle bisagras a los tabiques laterales del compartimiento, de forma que se pudiesen abrir y cerrar como puertas. Mientras la cámara retrocedía poco a poco, los atrezzistas cerraban gradualmente los tabiques, y las banquetas donde se sentaban los deportados aparecían en campo justo a punto antes de que los captara el lente. Y otros figurantes llenaban rápidamente el espacio despejado en el suelo antes de que pasara la cámara.

Aunque la mayoría de las ideas visuales de esta película fueron largamente maduradas, algunas de ellas —quizá las mejores— fueron fruto del azar. Citaré aquí un ejemplo. Mientras ensayaba la escena en que su personaje, Nathan, juega a director de orquesta, Kevin Kline se encontraba en la habitación de Sophie y, batuta en mano, se puso a observar sus gestos en el reflejo de los vidrios del ventanal. Comprendí inmediatamente el partido que se le podía sacar a esta imagen. Pues el ventanal tenía cinco facetas de vidrios en semicírculo. Y si Kevin Kline se colocaba en el centro, su reflejo se multiplicaría por cinco, lo que producía un sorprendente efecto

visual y, por otra parte, subrayaba la personalidad esquizoide y megalómana de Nathan. Alan Pakula aceptó inmediatamente la idea, que procuramos perfeccionar, reforzando la iluminación de Kevin Kline con una lámpara de cuarzo de 2.000 watios de potencia, para que los cinco reflejos fueran más visibles.

La secuencia en el parque de atracciones de Coney Island debe mucho también a la improvisación. En uno de los planos, los personajes caminan dificultosamente por el interior de un cilindro giratorio, tratando de mantener el equilibrio. Mientras aguardábamos a que el maquillaje de los actores estuviera a punto —la escena se filmaba con luz natural y no hacía falta preparación—, uno de los técnicos, de elevada estatura, para divertirse se metió en el cilindro con los brazos y las piernas extendidos, tocando las paredes con las manos y los pies. Al verlo, me vino inmediatamente a la memoria el célebre dibujo de Leonardo da Vinci. Y se lo dije a Pakula, quien decidió explotar la imagen en la película. Kevin Kline es un hombre robusto, atlético, y no tuvo ningún problema para mantener esa posición en equilibrio dentro del cilindro giratorio, mientras Sophie y Stingo (Peter McNicol) le contemplan con admiración. Una vez más nos fue posible combinar la belleza gráfica de una referencia pictórica y humanista con la expresión emotiva de un momento que mil palabras no habrían conseguido proporcionar. Habíamos encontrado un equivalente no literario, puramente cinematográfico.

En el resto de las escenas de Coney Island, pusimos la cámara en el tiovivo, frente a los actores, de forma que sólo el fondo parecía girar. Nosotros controlábamos la acción a distancia, en tierra firme, por medio de un monitor conectado con el sistema de vídeo integrado en la Golden Panaflex, lo que nos permitía verificar el resultado sin marearnos, ni tener que esperar a ver el copión al día siguiente.

En esta película utilicé por primera vez, con resultados que sobrepasaron mis esperanzas, la emulsión Kodak 5493 con sensibilidad de 400 ASA. Tras el desmayo de Sophie en la biblioteca, Nathan lleva a Sophie a su casa y enciende velas en su cuarto, escena en la que apenas hizo falta luz suplementaria, ni manipular las bujías como años atrás. Hubo un tiempo, efectivamente, en que parecía extraordinario ganar un diafragma

forzando la película en color de 100 a 200 ASA. Fuji sacó luego una emulsión más rica y sensible, de 250 ASA, que yo empleé en algunas escenas nocturnas de *Bajo sospecha*. Pero la nueva película ultrasensible Kodak iba más lejos. Con ella, daba el color un gran salto hacia adelante. Su sensibilidad igualaba, superaba incluso, la de la película en blanco y negro.

Con *La decisión de Sophie* conseguí mi cuarta nominación al Oscar de Hollywood. La influyente Asociación de Críticos Cinematográficos de Nueva York me concedió el primer premio.

La decisión de Sophie

Pauline en la playa

Eric Rohmer - 1982

Después de mis experiencias americanas, *Pauline en la playa*, la deliciosa película de Eric Rohmer, no podía por menos de despertar en mí un sentimiento de humildad. Se rodó rápidamente en cinco semanas con un equipo técnico reducido a la más simple expresión. Había tres personas responsables de la fotografía —un ayudante, un electrónico y yo— y dos del sonido —un ingeniero de sonido y un microfonista—. Y no había realmente ayudante de dirección, ni *script*, ni decorador, ni sastra, ni maquilladora, ni atrezzistas. *Pauline en la playa* pudo filmarse en tales condiciones únicamente porque Rohmer la había concebido y escrito en función de las limitaciones de su presupuesto. El guión no contaba más que con seis personajes y tres decorados: la playa y dos villas.

Rohmer había organizado la película de tal manera que la mayoría de las escenas pudiesen rodarse en exterior día, lo que nos permitía aprovechar al máximo la luz solar, ocasionalmente corregida con grandes paneles de poliestireno blanco. En las escenas de interior día, nos las arreglamos para recurrir lo menos posible a la luz eléctrica (dos *soft Lowell* plegables y unas cuantas lámparas de cuarzo). En cuanto a las escenas nocturnas, la película Kodak 5293, de 400 ASA de sensibilidad, nos consentía utilizar con economía nuestros recursos luminosos. Como suele, Rohmer rodó numerosas escenas en largos planos-secuencia, pidiendo a los actores que evolucionasen ante una cámara fija, en el interior de un encuadre definido.

No hay más que un solo *travelling*, extraordinario, en la película, realizado con un dos caballos descapotable en punto muerto, empujado por nuestro eléctrico y unos cuantos voluntarios locales, que precedía a los actores, Pascal Greggory y Rosette Queré. Otras escenas se filmaron según la técnica tradicional pero siempre eficaz del campo-contracampo. En suma, *Pauline en la playa* se llevó a cabo dentro de la más extrema simplicidad, aún más de lo habitual en Rohmer, que ya es decir.

El rodaje de *Pauline en la playa* significó para mí una experiencia refrescante y llena de encanto. Resulta estimulante llevar uno mismo el trípode, la cámara y rollos de película. Ese contacto con el trabajo manual constituye un excelente remedio contra las tentaciones de la abstracción.

Aunque soy incapaz de evaluar la calidad de mi trabajo, me precio de la rapidez con que lo llevo a término, y el tiempo tiene mucho valor en el cine. Esa rapidez la he adquirido con los años. Hoy me bastan entre tres minutos y media hora para iluminar un plano. Y no rechazo *a priori* someterme a las limitaciones de presupuesto, que a veces estimulan la imaginación. Por otra parte, Rohmer y yo compartimos una declarada preferencia por las imágenes simples, de desnuda elegancia. Con frecuencia tachan de naturalista mi estilo de iluminación, cuando en realidad tiendo —en los últimos tiempos sobre todo— a una cierta estilización. No tengo nada en contra de las iluminaciones "mágicas", mientras sean verosímiles.

A menudo me contento con la luz disponible, la que entra naturalmente por las ventanas o la que proviene de las lámparas del mobiliario. Hago un poco como Marcel Duchamp con sus *objets trouvés*, sus *ready made*. Yo "encuentro" mi luz y la interpreto. Si al llegar al plató por la mañana, observo que las luces puestas al azar por un eléctrico —simplemente para que los actores tengan bastante luz para que ensayen la escena que vamos a rodar— y veo que estas luces producen un efecto interesante, no dudo un momento en incorporarlas a esa escena.

Vivamente el domingo

François Truffaut - 1982

A menudo —y por necesidad— el papel de la improvisación en la realización de películas es más importante en Europa que en los Estados Unidos. En lo que a mí se refiere, he participado en películas hechas sin ninguna preparación (sobre todo *Idi Amin Dada*) que dieron buenos resultados, y viceversa. No existen reglas en este territorio. Si las cosas sucedieran de manera matemática, las películas bien preparadas siempre tendrían éxito, y las que no, serían siempre fracasos. Pero no es tan sencillo como eso. Ocurre que la improvisación, la rapidez, provocan reacciones instintivas en el curso del proceso creativo, a las que dañaría la reflexión. *Vivamente el domingo* se rodó a un ritmo trepidante, frenético. Truffaut pensó que el ritmo de trabajo influiría en el de la propia película. Creo que tenía razón.

Un director de fotografía tiene a veces la suerte de cruzarse en su carrera con un gran realizador, que le ofrece la oportunidad de un trabajo creativo en tándem. Aunque llevaba tiempo trabajando, Coutard era prácticamente un desconocido cuando inició su célebre dúo con Godard. La obra de Ingmar Bergman se divide en dos partes, antes y después de Sven Nykvist. Soy consciente de que mi carrera debe mucho a Rohmer y a Truffaut. Si no hubiese trabajado con ellos, nadie se habría fijado en mí en los Estados Unidos.

No deja de ser curioso que, no habiendo empezado a trabajar en el cine francés hasta 1965, los críticos me hayan identificado con la *nouvelle vague*, movimiento nacido en 1959. Casi se podría decir que salté al último vagón de un tren en marcha.

Cierto es que, al comienzo de mi carrera, mi ansia de romper con los lugares comunes de la profesión me llevó a flirtear con el cine de vanguardia. Pero ahora presto mayor atención a las obras del pasado. No se puede malgastar una carrera rompiendo moldes, y no es verdad que se pueda filmar una escena de treinta y seis maneras distintas. Con los años, mi respeto hacia los diferentes géneros ha aumentado. Si la gente compra entradas para ver, por ejemplo, una película de mares del Sur, hay que mostrarle bonitas playas, colores vivos, paisajes submarinos, o se sentirá defraudada. Hay que aprender a trascender el modelo, sin dejar de respetarlo.

A lo largo del rodaje de *Vivamente el domingo* nos esforzamos en seguir este principio. Al igual que *Bajo sospecha*, se inspiraba en el cine negro americano de los años cuarenta. Como Truffaut decidió rodar en blanco y negro, la referencia a la iluminación "dura" de esta época es más directa. Sin embargo, no pretendimos copiar el *film noir*, sino transponerlo humorísticamente, aplicando también ese humor al mundo visual de ese tipo de cine, un concepto que a mí me parecía legítimo. Antes de que surgiera el cine, los artistas buscaban su inspiración en épocas pretéritas, como los del Renacimiento, por ejemplo. Las influencias ajenas son igualmente perceptibles en las primeras películas de la historia del cine. Un día en Nueva York encontré en una librería de viejo la edición original, de 1909, de la novela *The Klansman*, que proporcionó a Griffith la trama de *El nacimiento de una nación*. Las ilustraciones de ese libro prefiguran las imágenes de la película. No hay duda de que quedaron grabadas en la memoria de Griffith.

Después de toda una serie de películas en color, el regreso al blanco y negro en *Vivamente el domingo* constituía para mí una especie de desafío. Para empezar, o las emulsiones en blanco y negro ya no poseen las mismas características del pasado, o los laboratorios de hoy ya no saben trabajarlas. El caso es que parece imposible obtener los blancos, los negros y los grises

de antaño. Los colegas que han trabajado en blanco y negro durante los últimos años —Michael Champman (*Toro salvaje*), Henri Alekan (*El estado de las cosas*)— comparten mi opinión. Pensar en blanco y negro es lo más difícil para un director de fotografía actual. Tiene que volverse daltónico e imaginar lo que una escenografía desprovista de colores dará en la pantalla. Me ayudó a conseguirlo Hilton McConnico, que diseñó espléndidos decorados pintados en blanco y negro, reminiscentes de mi experiencia en *Mi noche con Maud*. Por cuanto el blanco y negro contiene menos información visual que el color, tuve que iluminar más de lo habitual. Para resaltar objetos y personajes, tuve que recurrir casi sistemáticamente a poner en contraluz a los actores para no confundir los primeros y los últimos términos. En compensación, mi trabajo se vio considerablemente simplificado por el hecho de que pude asociar sin inconveniente luces con temperaturas de color distintas. Pude, por ejemplo, combinar luz natural de día y luz eléctrica sin gelatinas de corrección. En *Vivamente el domingo* utilizamos dos películas diferentes: Plus X para los exteriores día, Double X para las escenas nocturnas.

Como he dicho ya, es imposible que una película en blanco y negro caiga en el mal gusto, visualmente hablando. Los colores chillones, con frecuencia vulgares, de la realidad de hoy desaparecen, haciendo sitio a una elegancia perfecta, la de un esmoquin.

En un lugar del corazón y Nadine

Robert Benton

Perdí a Truffaut, pero me queda Benton. Todo trabajo de un director de fotografía que aspire a cierta coherencia, no podrá encontrar su más clara expresión si no se realiza en tándem con un buen realizador, con el que se ha colaborado, no sólo en una película, sino en varias, a lo largo de los años. Pienso en las películas de Billy Bitzer para Griffith, las de Edward Tissé para Eisenstein, las de Joseph Walker para Capra o las de Sven Nykvist para Bergman. En estos momentos Benton representa para mí esta perspectiva. Son ya cuatro las películas que he fotografiado para él. Otros proyectos están en camino.

No importa que las obras realizadas sean diferentes en su tema si la personalidad del director es fuerte. Benton traspasa los géneros imprimiendo un estilo, una manera a todas sus películas.

Conviene decir de entrada, utilizando la clásica fórmula de *Cahiers du Cinema*, que Benton es uno de los contados "auteurs" del cine americano actual. Además de dirigir escribe y produce todos sus guiones. Con excepción de *Kramer contra Kramer*, que adaptó libremente de la novela de Avery Corman, sus argumentos son originales. Los diálogos son también enteramente escritos por él; una tarea que en América se da a menudo a especialistas bajo la rúbrica "diálogos adicionales". Es por todo esto que Robert Benton, aunque no parezca evidente, se sitúa como un realizador que está a medio camino entre el cine americano y el europeo. Claro que es

una temática muy americana la suya, pero su manera de hacer está en las antípodas de cierto cine hollywoodiense bien manufacturado y sin la individualidad que se acostumbra en Europa.

De cierta manera, la obra de Benton es autobiográfica, sobre todo estas dos películas últimas, que tienen a Texas como escenario privilegiado. Inclusive se desarrollan exactamente en su terruño natal. *Places in the Heart*, ya estrenada, fue filmada en Waxahachie, el pueblito que le vio nacer. *Nadine*, recién terminada y en proceso de montaje, se rodó en la ciudad de Austin, donde cursó estudios universitarios. Los acontecimientos y, sobre todo, los personajes de estas dos películas están íntimamente ligados a su propia vida o a la de sus familiares y conocidos.

Yo había hecho ya en el pasado dos películas cuya acción transcurría en el estado de Texas: *Days of Heaven*, de Terrence Malick y *Goin' south*, de Jack Nicholson. Pero la primera se filmó en Canadá y la segunda en México. Tan inmenso es Texas que caben dentro varios países europeos y cualquier paisaje. Es la manera especial de ser de sus habitantes lo que es inimitable. La presencia de éstos como extras y en los papeles secundarios es lo que confirió veracidad a estos ensayos cinematográficos sobre la vida provinciana.

Aunque los filmes de Benton examinados a la ligera puedan parecer de inspiración diversa, en realidad tienen muchos puntos en común. Bien que sus obras han oscilado siempre entre dos polos: el dramático y el festivo, el moralista y el desenfadado, persiste en todas el humanismo en el contenido y lo directo y eficaz de la técnica narrativa. Continuando esta polarización de lo más reciente de su cosecha, *Places in the Heart* es grave, *Nadine*, alegre. Hay además una parte, diríamos subterránea, de los trabajos cinematográficos de Benton, cuyo conocimiento puede ayudar a la comprensión de unas constantes de estilo, me refiero a los que efectuara como guionista antes de lanzarse a la realización: *Bonnie and Clyde, What's Up Doc?, There was a Crooked Man, Superman*.

Un tema recurrente en su obra es el de la paternidad. Simetrías: si Kramer es un padre que aprende a ser madre, Edna, en *En un lugar del corazón*, es una madre que aprende a ser padre. En *Still of the Night*, el

personaje interpretado por Meryl Streep vive en constante angustia por el accidental parricidio acaecido en su adolescencia.

Cuando leí el guión cinematográfico de *En un lugar del corazón*, sentí inmediatamente que Benton iba a hacer una de sus obras más personales; obra en la que la verdad de sus situaciones y caracteres provenía de raíces profundas.

Los sentimientos religiosos casi han desaparecido como tema en el cine contemporáneo. Aun en otros tiempos el protestantismo fue raramente evocado en las pantallas. El catolicismo (las numerosas películas con monjas y curas) y el judaísmo (los dramas bíblicos) tuvieron mejor suerte en Hollywood. Es por esto también que *En un lugar del corazón* es anticonvencional. Por una parte, va a contracorriente con el laicismo actual en las pantallas, por otra, sus personajes y situaciones están profundamente inmersos en la poco conocida cultura protestante.

Fue esto precisamente lo que me dio la clave en mi búsqueda de un estilo visual particular para este proyecto. Habiendo crecido en países católicos, daba por descontada —a pesar de provenir de una familia de librepensadores y agnósticos— la superioridad del arte católico sobre el protestante. Fue en Texas mismo, mientras estábamos buscando lugares apropiados para el desarrollo de nuestras escenas, donde descubrí la excepcional belleza de los ritos protestantes, el encanto de estas sencillas iglesias de madera, sin iconos ni decoración superflua. He ahí el mensaje que esta tradición cultural me estaba dando: tenía que rechazar la belleza fácil, la luz "ornamental" en una película en que sólo las cosas esenciales de la vida debían prevalecer. Tenía que evitar, por ejemplo, la facilidad de las puestas de sol. Tantas películas en los últimos años se han complacido en esta luz dorada, en inacabables "horas mágicas", que he llegado a aborrecer una moda que ha alcanzado inclusive al cine publicitario. Yo que, sin querer, había contribuido a este estado de cosas con *Días del cielo*, tenía que reaccionar. *En un lugar del corazón* sería de un estilo visual simple y escueto. Había en *Días del cielo* trigales dorados. Los campos de *En un lugar del corazón*, en cambio, eran dominados por los blancos copos del noble algodón. Así, como el algodón, nuestra luz sería blanca, sin

contaminación. La pura desnudez del ritual protestante pedía a gritos una luz blanca, una "luz protestante".

En un lugar del corazón fue filmada de manera clásica, en planos largos, en un estilo que se refería al del gran maestro John Ford. El montaje de Carol Littleton respetó este ritmo tranquilo. En películas anteriores Benton prefirió, en cambio, un montaje más nervioso, fraccionando las escenas con campo-contracampo. Al final, sobre todo, durante la comunión en la iglesia, Benton hizo uno de los planos más largos y complicados de su carrera. Vemos a todos los feligreses sentados en bancos. Según el rito protestante, cada persona va pasando una bandeja con el pan y el vino a su compañero de al lado. La cámara va siguiendo la bandeja lateralmente sin corte ni interrupción, pasando de una fila a la otra, a la manera de los bueyes arando un campo. La solución técnica de esta idea la tomamos de una vieja película de Minnelli, *Cabin in the Sky*; los bancos fueron dispuestos de manera escalonada, como en un teatro griego, de manera que cuando la cámara pasara de una fila a la otra, no se vieran las cabezas de las otras personas enfrente. Utilizamos una pequeña grúa y un lente 100mm. Gracias a la contracción del espacio del teleobjetivo, no se advertía que los bancos estuviesen en distintos niveles. Tardamos dos días enteros en preparar este solo plano, pero valía la pena, dio a la película una dimensión distinta en un final enigmático.

Nadine deriva de las clásicas películas de "serie B". Para que la referencia fuese más clara, inclusive la acción transcurre precisamente en la época de apogeo del cine policíaco, los *fifties*. Con *The Late Show* y *Still of the Night* ya Benton había sido tentado por el género, sobre todo en la primera concebida también a manera de divertimento. El ejemplo reciente de Truffaut en *Confidentially yours* le serviría de pauta: *Nadine* sería a la vez un «thriller» y una parodia de un «thriller».

Pero si Truffaut trabajó su comedia policíaca en blanco y negro, Benton se atrevería con el color. Casi una herejía, pues ya se sabe, las grandes películas del género, desde Fritz Lang hasta Sam Fuller, han sido en blanco y negro. Por si fuera poco, la América de la década de los cincuenta, que tratamos de reconstruir, se distingue precisamente por los tonos variopintos en los vestidos, el maquillaje y la decoración. Aceptamos el reto del color

sin garantizar el resultado. Kim Basinger tendría los labios y las uñas pintados de rojo carmesí. Un vestido de azul turquesa y otro de color salmón, los anuncios de neón en las escenas nocturnas de calle competirían con el arco iris. Mientras en la otra película policíaca que filmé para Benton en. 1981, *Still of the Night*, optamos por una suerte de paleta monocroma, con vestuarios y decorados en tonos oscuros, grises, aquí tomábamos el contrapié.

Hasta entonces las compañías productoras me habían propuesto fotografiar películas de carácter intimista. Con *Nadine* me topaba por primera vez con una película de acción: los dos inocentes protagonistas son perseguidos sin tregua durante todo el filme, escapan de un peligro para caer en otro; carreras desenfrenadas de automóviles, saltos en el vacío, tiroteos, explosiones. Benton respetaba las reglas del juego burlándolas al mismo tiempo, mientras que yo descubría —algo tardíamente, por cierto— el júbilo casi infantil de un rodaje ágil, trepidante, optimista.

La cámara debía moverse en desplazamientos rápidos para no perder ni un instante a los personajes. Tal como sucedió anteriormente con la fallida experiencia de *Cockfighter*, corroboraba la magnífica fotogenia de la provincia norteamericana. Decorados anodinos como una peluquería, las oficinas de un fotógrafo, un bar de medio pelo, un cementerio de chatarra, salían transfigurados, mitificados por obra y gracia de la cámara, sin casi intervención por nuestra parte. No en balde Norteamérica ha sido, y es, la tierra del cine. Con sólo plantar una cámara en cualquier lugar nacen imágenes dinámicas. Siempre me ha intrigado esta cualidad esencial del mundo norteamericano. En cambio, la arquitectura objetivamente más bella de la vieja Europa aparece a menudo en la pantalla con un no sé qué de pintoresco y teatral, como de cromo o postal para turista. Tanto *Nadine* como *En un lugar del corazón* describen los aspectos más chatos de la arquitectura y la geografía de Texas, los más humildes también. ¿Es la pobreza más fotogénica que la riqueza? Me inclino a creer que sí.

Se acabó el pastel

Mike Nichols - 1985

Lo que más pesa en mi decisión de aceptar una película es la personalidad del director. Con frecuencia mi agente, u otras personas, me envían guiones, que evito leer. Lo que me interesa antes que nada es saber quién va a ser el director. A partir de ahí, decido o no leer el guión. En el caso de *Se acabó el pastel*, no vacilé mucho. Mike Nichols es hoy uno de los más importantes cineastas norteamericanos.

En cuanto he tomado la decisión de hacer una película con un director con el que no he trabajado nunca, acostumbro a proceder como sigue:

En primer lugar, leo el guión, intentando visualizar cada escena mentalmente. Pero procuro leerlo como una novela, ver si me conquista, porque será la última vez que podré apreciar la historia de forma objetiva. Y la única vez que seré espectador. Luego, al convertirme en parte interesada, perderé toda perspectiva. De ahí la importancia de esta primera lectura.

A continuación, y después de haberme entrevistado con el director, emprendo una segunda lectura, de mayor profundidad, donde hago caso omiso de mis reacciones emotivas y me esfuerzo en analizar cada escena, visualizarla esta vez de la forma más concreta posible. Con algunas ideas ya claras, tomo notas de cara a las reuniones preparatorias con el director, el productor, el escenógrafo, el figurinista. Hecho esto, me impongo como deber el estudio de la obra del director, veo las películas suyas que no conozco, en este caso *¿Quién teme a Virginia Wolff?* y *Dos pillos y una*

herencia. Intento impregnarme de su estilo. Porque es su película la que voy a fotografiar, no la mía. Estas dos películas, y las restantes de Nichols, las visioné en vídeo, lo que me permitía inmovilizar la imagen, retroceder para detenerme en ciertas escenas, repetirlas y estudiarlas.

Luego llega el turno de las localizaciones y de la constitución del equipo técnico, lo que en el caso de *Se acabó el pastel* no fue ningún problema, por cuanto la mayoría de los técnicos elegidos —todos ellos profesionales de primer orden— había ya trabajado conmigo en anteriores producciones norteamericanas. Y el de las pruebas de maquillaje, de vestuario, de peinados. Después de tres películas con Meryl Streep, era la primera oportunidad que se me presentaba de filmar a esta gran actriz en un personaje que verdaderamente se le parecía. En *Se acabó el pastel* tenía que aparecer morena, como es en realidad, para interpretar a una joven neoyorquina típica, natural, nerviosa, dinámica, hábil, en los antípodas de los personajes poéticos a los que su público estaba acostumbrado.

La película se filmó en su mayor parte, con gran contento por mi parte, en planos-secuencia, con un recurso mínimo al montaje: la cámara sigue con fluidez las evoluciones de los actores dentro del encuadre. Es decir, Nichols, en su estilo más puro, como dan fe todas sus películas, no menosprecia la inteligencia del público, le deja elegir lo que va a mirar. Si dos o tres personajes aparecen simultáneamente en la pantalla, el espectador decide a cuál de ellos concederá su atención, como en el teatro. Una libertad que no le concede el campo-contracampo, sistema con el cual el director parece decir: "Ahora miren esto, ahora miren aquello." No hace falta añadir que un plano-secuencia sólo da resultado cuando los actores poseen un *tempo* perfecto, como en esta película.

He aquí un ejemplo de plano-secuencia en *Se acabó el pastel*. Rachel Samstat (Meryl Streep) está en la peluquería. Mientras la atiende, la peluquera se queja a una de sus compañeras de la infidelidad de su amante. La conversación de las chicas tiene —en otro nivel— una relación directa con la trama. La escena comienza con un plano de conjunto, que engloba a los tres personajes. Por medio de un *zoom* extremadamente lento, la cámara se acerca imperceptiblemente hasta un primer plano de Rachel. Las chicas han desaparecido de campo, y lo que ahora importa es el impacto de su

conversación en nuestra heroína, las reacciones que pueden leerse en su rostro. La escena podía haberse filmado de forma tradicional: un plano de Rachel sentada, un plano de la peluquera, un inserto de la mano que peina el cabello, un plano de la segunda peluquera, un nuevo plano de Rachel, y así sucesivamente, como ahora es norma usual en televisión. En tal caso, tendríamos que haber rodado una multitud de planos desde todos los ángulos posibles. Mike Nichols se contentó con un solo ángulo, el justo. El resultado no sólo es bueno, sino significante. La escena fue filmada de día, en una peluquería de Washington. Conservamos los tubos fluorescentes que iluminaban este decorado natural, sin más refuerzo que la escasa luz reflejada de unas pocas lámparas de cuarzo. Utilizamos la emulsión Eastman 5294 de gran sensibilidad. Conseguimos así una gran profundidad de campo, indispensable cuando se trabaja en plano-secuencia, y la escena se rodó a f6,36, lo que nos permitía ver a las tres actrices con la misma nitidez: cuando hay varios personajes en el encuadre, cada uno de ellos ha de verse claramente. En este sentido, las películas ultrasensibles han significado una revolución.

El supermercado tampoco era un decorado construido en estudio, sino un establecimiento auténtico de Washington, igualmente iluminado con tubos fluorescentes. Hoy eso ya no constituye problema, pues existen nuevos tipos de tubos, cuyo espectro es parecido al de la luz diurna. Pusimos un filtro 85 en la cámara, como si rodáramos en exteriores, lo que nos permitía aprovechar cualquier luz diurna proveniente de las puertas para compensar las zonas de sombra, y utilizamos hileras de tubos fluorescentes (parecidos a los del decorado natural) montadas en trípodes. Esta iluminación tiene la ventaja de que produce poco calor, ya que el calor excesivo suele impedir que los actores se concentren. Cuando sólo existían las emulsiones poco sensibles, había que sobreiluminar el plató para conseguir profundidad de campo y los actores se sentían evidentemente incómodos. Una luz parecida a la de la vida real contribuye también a la calidad del trabajo de los intérpretes.

La casa en Washington, por el contrario, se construyó enteramente en estudio. En la trama de la película, esta casa nunca llega a terminarse, porque los personajes la van arreglando continuamente. Por ese motivo

hemos filmado al revés, partiendo de un decorado prácticamente terminado y amueblado, para deteriorarlo progresivamente. Remontando el curso del argumento, concluimos el rodaje con lo que constituía el principio de la película, cuando la casa no era más que una ruina calcinada que los protagonistas compran para restaurarla.

Este decorado se construyó en unos estudios muy viejos, Camera Mart Stages (la antigua Fox), en Manhattan. Son mis estudios preferidos, porque me resultan muy prácticos. Puedo llegar a ellos a pie o en un breve trayecto en metro. Hay una especie de Hollywood en pleno corazón de Manhattan, cuya existencia casi nadie sospecha. Si hace falta visionar copión, las salitas de proyección de los laboratorios Duart o Technicolor están a unos pasos. Y si hace falta cualquier cosa, una herramienta, un accesorio, una pantalla, un objeto antiguo, basta acercarse a cualquier tienda próxima. Ésta es la ventaja de trabajar en Nueva York, mientras que en California todo está lejos y hay que recurrir al automóvil.

En cuanto comenzó el rodaje, todo fue como una seda. Yo intentaba trabajar un poco más de prisa cada día. Me parece que es una excelente regla, que me inspiró Truffaut, especialmente cuando se trata de una comedia. Como hacíamos planos-secuencia sobre todo, no era preciso desplazar continuamente el material de iluminación. Terminábamos pronto todos los días, algo excepcional en el cine americano, donde las jornadas de rodaje son interminables. Ése es otro de los rasgos singulares de Mike Nichols. Cuando queda satisfecho de una escena, después de la segunda toma dice: “O.K., se acabó por hoy.” Nunca se empeña en rodar inútilmente un plano de doce formas diferentes.

En nuestra cámara Panavision tuvimos puesto el *zoom* prácticamente todo el tiempo, aunque rara vez cambiábamos de distancia focal en el curso de una misma toma. El *zoom* nos servía como una auténtica panoplia de objetivos fijos. No nos movíamos, con todo, de distancias focales próximas a la visión humana, entre los 29mm. y los 75mm. Los personajes se encuadraban a menudo en plano americano o plano general, para que el espectador no perdiera ninguno de sus movimientos. A mi entender, las mejores escenas de la película son aquellas en las que Jack Nicholson y Meryl Streep actúan simultáneamente. Estas escenas están organizadas

como un ballet, pero sin que eso se note en la pantalla. Sus movimientos, sus evoluciones, tenían que parecer naturales, como los de sus antecesores en las viejas comedias clásicas de Howard Hawks y Leo McCarey, directores que no cambiaban de plano hasta que era absolutamente necesario. La simplicidad de su discurso, la falta de pretensión de esas películas, explican su calidad, y no hay duda de que Nichols quiso en *Se acabó el pastel* rendir homenaje a los grandes maestros del pasado.

Para un director de fotografía es indispensable seguir de muy cerca el diseño de la escenografía y el vestuario, debería ser consultado en cada etapa de la creación y por ningún pretexto debe llegar al plató y enterarse en el último minuto de lo que ha de fotografiar. En *Se acabó el pastel*, por ejemplo, hay una escena donde seis personas se sientan a una mesa del Palm Restaurant, en Washington. La decoración del Palm Restaurant es muy parecida a la del conocido Sardi's, en Nueva York, salvo en el detalle de que las caricaturas que adornan las paredes no son de estrellas de cine o personalidades del teatro, sino de hombres políticos. Esta galería de retratos, con todo, no ocupa más que dos paredes. Como la escena mostraba a seis personas charlando alrededor de una mesa, teníamos que recurrir forzosamente al campo-contracampo. Eso quiere decir que en la escena montada, resultaría chocante ver caricaturas detrás de unos personajes y una pared oscura detrás de los otros. Pero yo me había anticipado al problema durante la localización, y le pedí al escenógrafo, Tony Walton, que me buscase unas cuantas caricaturas parecidas de hombres políticos. Y él me contestó dibujando una serie de caricaturas de miembros del equipo, entre ellas la mía, con las que vestimos las paredes desnudas. A distancia, era imposible advertir la diferencia y sea el que fuere nuestro ángulo de toma, el fondo permanecía armónico.

La filmación en exteriores tiene sus pros y sus contras. La ventaja principal es que se gana en realismo y credibilidad, pero uno de sus inconvenientes es que hay que contar con los imponderables climatológicos. Las escenas de diálogos largos resultan a veces difíciles de rodar con luz natural. Que la luz no sea constante, en cada uno de los planos que suelen constituir una escena, es un trastorno para los técnicos y los actores. En este sentido, quisiera recordar una de las escenas más largas de

Se acabó el pastel, cuyo escenario es el jardín en la parte posterior de la casa de los protagonistas. La casa en Washington poseía un jardín al que teníamos acceso, pero fue reconstruido en nuestro estudio de Nueva York. Mike Nichols creyó preferible rodar la escena en el estudio, para no arriesgarnos a falsos *raccords*. En cuanto declinase el sol, tendríamos que dejar el trabajo cada vez para el día siguiente en perjuicio de la concentración de los actores. En estudio, podíamos terminar toda la escena en una sola jornada.

Es casi imposible conseguir la réplica perfecta de un jardín. Como en el estudio no hay aire los decorados son terriblemente estáticos, sobre todo la naturaleza parece poco natural. Para paliar ese inconveniente, pusimos ventiladores escondidos aquí y allá que diesen algún movimiento a las plantas del jardín. Por otra parte, con el decorado levemente sobreexpuesto, y los actores iluminados en contraluz, conseguimos un fondo un poco "quemado". En un cierto momento, la cámara sigue a Streep y Nicholson en *travelling* hacia atrás, cuando salen del jardín para entrar en la casa, con lo que al penetrar en un interior más oscuro se acentúa la ilusión de autenticidad del decorado. En vez de equilibrar la luminosidad entre nuestro interior y nuestro falso exterior, dejamos deliberadamente más oscuro el primero —alrededor de un diafragma y medio— para restablecer la diferencia del nivel de luz entre el interior de la casa y el exterior. En la oscuridad, el iris del ojo humano se dilata, para adaptarse a la modificación luminosa del ambiente. Decidí imitar este mecanismo biológico y le pedí al foquista que abriese el diafragma progresivamente de 5,6 a 2,8 en quince segundos. El plano era lo bastante largo como para consentir tal manipulación, mientras Meryl Streep y Jack Nicholson entran discutiendo. De esta manera, la sensación no es de un cambio brutal de luminosidad sino más bien, mientras se abre el objetivo, de que el exterior, al fondo, se sobreexpone levemente, justo lo que el ojo percibiría en la realidad. Si esta maniobra no es efectuada por el foquista con el mayor tino, el resultado será desastroso. Efectuada con suavidad en el momento oportuno, produce un efecto incomparable de realidad.

He cambiado el diafragma en el curso de una toma en otras películas, pero antes de *Se acabó el pastel* nunca había llevado la experiencia tan

lejos. Me siento hoy confortable con esta técnica, aunque sea muy arriesgada: una toma puede ser lograda y otra dar resultados insatisfactorios. Hay una escena en *La decisión de Sophie*, inmediatamente después del suicidio, donde este principio funcionó mal, donde se nota muy claramente que alguien está manipulando el objetivo mientras la cámara en panorámica abandona la multitud apiñada a la sombra ante el "palacio rosa" y encuadra la fachada soleada del edificio.

Tuve en cambio en *Se acabó el pastel* la suerte de contar con ayudantes excelentes, y pude emplear esa técnica sin contratiempos en exteriores. En Washington, aparece en un plano Meryl Streep que deja su coche en un parking y se dirige con paso vivo hacia la peluquería. El parking quedaba en una zona de sombra, mientras que la fachada de la peluquería era blanca y bañada de sol. Tuve que compensar, pues, la zona de sombra con grandes pantallas reflectoras de gryflon (que había utilizado por vez primera en *Camino del Sur*). Pero incluso la luz solar reflejada con dos de esas pantallas resultó insuficiente para equilibrar y hubo que cambiar de diafragma mientras Meryl recorría el trayecto entre el aparcamiento y la peluquería. El resultado fue impecable. Y mucho mejor que rellenando completamente las zonas de sombra con arcos, porque el iris del objetivo seguía a Meryl exactamente igual que lo habría hecho el iris del ojo. En un caso como éste, de haber igualado la luz de las dos zonas, no se habría conseguido más que "aplanar" el decorado.

El apartamento del padre de la protagonista, en Nueva York, se filmó en el último piso en un viejo rascacielos, el Athrop. A guisa de luz solar, se instaló una lámpara HMI en la azotea y sobresaliendo dirigida hacia la ventana. La altura del edificio hacía evidentemente imposible levantar practicables para situar nuestra HMI fuera de las ventanas, como se hace habitualmente.

Hace años que trabajo con vídeo acoplado y cada vez me cuesta más prescindir de él. Mike Nichols dirige igualmente sus películas con la ayuda de un monitor, como hacía Luis Buñuel, que fue, me parece, el primero en utilizar este recurso sistemáticamente y de forma creativa. Es necesario añadir que, al final de su carrera, Buñuel tenía el oído y la vista muy disminuidos, lo que le obligaba a comunicar las instrucciones a sus

ayudantes por medio de un micrófono instalado frente a su monitor. Nichols no llega a tal extremo, pero prefiere, igual que yo, ver la escena que se está rodando en dos dimensiones, aun a escala reducida y en blanco y negro. Porque el blanco y negro puede resultar útil, ofrece otra visión de las cosas. Permite juzgar exclusivamente sobre coeficientes de luz, sin tener en cuenta los colores. Con un poco de práctica, se sabe inmediatamente cómo será la imagen proyectada, se pueden apreciar las zonas sobreexpuestas o insuficientemente iluminadas: en cierto modo, el monitor viene a reemplazar a la célula fotoeléctrica.

Meryl Streep es una gran profesional. Mike Nichols me ha contado que la primera vez que trabajó con ella, en *Silkwood*, estaba convencido de que, por su condición de diva, tendría algún enfrentamiento con ella. Y vivía con el temor de que esa situación se produjera. Pero eso nunca llegó a ocurrir. Meryl Streep es una trabajadora infatigable, una buena madre, elige sus lecturas con inteligencia y no necesita atiborrarse de estimulantes. Goza asimismo de una excelente salud, y eso le permite hacer una película detrás de otra casi sin interrupción. Es igualmente una persona de amabilidad extrema, que conoce hasta al último técnico por su nombre y no vacila en bromear con ellos. Creo que sólo ha habido en el pasado una estrella con reputación de ser tan natural, y fue Barbara Stanwyck, a la que según tradición los técnicos adoraban.

Por fortuna, he podido seguir *Se acabó el pastel* hasta la etapa de posproducción, pues tomé la decisión de aceptar menos proyectos. En lugar de cinco o seis películas al año, me limito hoy a hacer una o dos.

Esta película significó el debut de Milos Forman como actor. Teníamos así dos directores en el plató, pero uno solo hacía comedia. Forman tenía un papel relativamente importante y se reveló excelente. Al final del rodaje le pregunté a Nichols cómo había percibido en él dotes de comediante. Me contestó sencillamente: “Todos los directores son capaces de actuar…”.

Se acabó el pastel fue uno de los rodajes más amenos en los que me ha tocado participar. Los dos protagonistas, Jack Nicholson y Meryl Streep, el director y —por supuesto— la guionista, Nora Ephron, son todos muy divertidos. La filmación, al igual que la historia, estuvo llena de calor y de risas, y *Se acabó el pastel* permanece para mí como una película

privilegiada. Que no tuvo, sin embargo, la acogida de público que esperábamos. Nunca se puede estar seguro de nada.

Lecciones de vida

Martin Scorsese - 1989

No deja de ser una curiosa coincidencia el que la primera película de ficción en la que trabajé, *París visto por…*, se parezca mucho a una de las últimas, *Historias de Nueva York*.

Filmada en 1964, *París visto por…* proponía una serie de episodios independientes, realizados cada uno por un director distinto en un barrio diferente de París. O sea, París visto por… Rohmer, Godard, Chabrol, Rouch… En *Historias de Nueva York* cada episodio tiene también por escenario un barrio distinto de una gran ciudad, en este caso Nueva York: el West Side, Central Park, SoHo. Cada barrio de Manhattan está habitado por personas de condición social y cultural diferente. Nueva York visto por… Woody Allen, Francis Coppola, Martin Scorsese.

El origen de esta película se debe a Woody Allen. Un día le comentó a su productor, Bob Greenhut, que era una pena que los directores se vieran supeditados a hacer películas de una longitud determinada, que él tenía una buena historia que resultaría mejor contada en menos tiempo, pues de lo contrario parecería alargada y perdería impacto. Greenhut le sugirió entonces que le propusiera a otros dos directores hacer una película de tres episodios. Coppola y Scorsese aceptaron gustosamente el reto.

Yo había trabajado antes con Martin Scorsese en una ocasión, en un spot publicitario para el modisto Giorgio Armani. Así que ya tenía una idea de lo

estimulante que sería hacer una verdadera película con Scorsese, y me sentí encantado de que me ofreciera ser su director de fotografía.

Aunque parezca mentira tras una larga carrera de cuarenta y ocho películas, yo nunca había trabajado en una película como ésta. Siempre es enriquecedor probar cosas nuevas. Veamos.

El ochenta por ciento de *Lecciones de vida* —como se titula el episodio de Scorsese— transcurre en un *loft* de SoHo, un vasto estudio casi vacío de pintor con unas pocas divisiones y veinte ventanas alrededor. La decoradora Kristi Zea creó dentro de este espacio un rincón donde habita el artista, otro rincón donde pinta, y otro rincón aún donde se instala su ayudante. El *loft* era un escenario natural en el octavo piso de un edificio de medianas dimensiones en el sur de Manhattan. Una de las primeras cosas que Scorsese me explicó durante la preparación, fue que no quería filmar en estudio. Quería que por las ventanas se vieran calles de verdad, que se viera un paisaje urbano auténtico y reconocible para que el público supiera que la acción ocurría realmente en el barrio neoyorquino de SoHo. Dicho de otro modo, rechazaba la facilidad que representaba rodar con forillos pintados o fotográficos en las ventanas de un estudio.

Pero éste es uno de los pocos elementos naturalistas en *Lecciones de vida*, por cuanto Scorsese es un director que tiende más bien a la estilización. La mayoría de directores con que he trabajado —Rohmer, Truffaut, Benton— ruedan de manera muy realista. Ponen más que a menudo la cámara a la altura de la mirada del hombre y usan objetivos que reproducen la visión normal, particularmente entre los 29mm. y los 50mm, excluyendo por completo grandes angulares y teleobjetivos. En sus películas la cámara no suele participar, permanece más bien como un instrumento de observación, a lo Howard Hawks, a lo Leo McCarey.

En lo que a Scorsese se refiere, por el contrario, la cámara puede estar en cualquier parte, la cámara es Dios. Me aventuraré a situar el estilo de Scorsese en la vecindad del expresionismo: su cámara está a veces mirando a la gente desde lo alto, o en el suelo mirando hacia arriba. Pide con frecuencia lentes de gran angulación combinados con furiosos movimientos de *travelling*, con la cámara describiendo círculos en torno a los actores.

Tuve aquí la oportunidad de trabajar por primera vez con la nueva película Eastman 5297 equilibrada para luz diurna. Es una magnífica emulsión, de grano extremadamente fino y excelente reproducción del color. Y no están nada mal sus otras ventajas. Para las escenas de día no hubo que poner en las ventanas gelatinas 85 naranjas, como es habitual, una simplificación por cuanto nuestro *loft* tenía veinte ventanas. Las gelatinas pueden ser un fastidio, porque se mueven con el aire, .los actores no pueden abrir las ventanas porque la luz del exterior no está cromáticamente equilibrada con la luz artificial del interior. En nuestro caso, en vez de las gelatinas 85 en las ventanas, pusimos gelatinas azules en nuestras lámparas de tungsteno, para convertirlas en luz de día. Anteriormente, en interiores de día hacía falta poner un filtro 85 corrector de luz diurna en el objetivo, con el consiguiente descenso de ASA. Pero esta nueva emulsión 5297 al estar equilibrada para la luz natural de día y tener un buen ASA, se puede emplear sin inconvenientes.

Sabíamos muy bien la importancia que la luz tiene para un pintor. Y visitamos a una serie de artistas de Nueva York para estudiar las luces con que trabajaban. Observamos que no se limitan exclusivamente a la luz natural de día que entra por las ventanas —la tradicional luz del norte—, sino que la combinan con lámparas de tungsteno, mezclan las dos temperaturas de color. Hicimos, pues, lo que los pintores modernos, pero a medias, porque el cine tiende a exagerar. Si la luz es cálida, en la pantalla parecerá mucho más cálida aún; por eso pusimos gelatinas de azul pálido en nuestras lámparas, para imitar la cálida temperatura de color del tungsteno pero sin exageración, y el resultado es agradable para la vista. Esta nueva película posee además buena latitud cromática. En las escenas nocturnas combinamos también luces reales —fluorescentes y tungsteno— de distintas temperaturas de color sin mayor dificultad.

En estas escenas nocturnas preferimos usar la película ultrasensible 5296 equilibrada para tungsteno, que tiene un índice de 400 ASA. Como ya he apuntado, Scorsese quería que la ciudad de Nueva York se mostrase a través de las ventanas. El inconveniente reside en que de noche, cuando los interiores se iluminan de forma tradicional —o sea, con mucha luz—, lo que se ve por las ventanas, las luces de la ciudad, queda negro en la

película, porque tiene poca exposición y el negativo no lo registra. Eso es lo que ocurría en otra época, cuando los negativos no eran tan sensibles como los de ahora. La solución era entonces rodar en estudio y utilizar forillos artificiales —fotografías ampliadas o telones pintados— del panorama de la ciudad. Ejemplos de esa técnica no siempre satisfactorias son *La soga*, de Alfred Hitchcock, o mi propio trabajo en las escenas interiores nocturnas de *Kramer contra Kramer*, de Robert Benton.

En *Lecciones de vida* pudimos proceder de otra manera gracias a la alta sensibilidad de la emulsión Kodak 5296; los actores y los decorados se iluminaron muy poco: el fotómetro en las caras daba f2 o f1,8. El panorama urbano del exterior quedaba así en buen margen de exposición, y hasta las torres gemelas del World Trade Center podían verse muy bien en la distancia. El foquista tuvo un trabajo arduo, claro está, porque teníamos muy poca profundidad de campo y la cámara y los actores se movían mucho, pero el hecho de trabajar con grandes angulares fue una ventaja. Mi ayudante, Bruce McCallum, hizo un trabajo extraordinario, sin que nada quedara fuera de foco ni un momento.

Había un montacargas para subir al *loft*, cuyo pozo y jaula enrejada fascinaron a Scorsese. Ahí empieza la primera escena en el *loft*, con el montacargas subiendo entre rayos de luz y sombras caprichosas. El lugar tenía algo misterioso, y a Scorsese y a mí nos encantó su ambiente expresionista, con sus grandes contrastes de *licht und schatten*, característicos del viejo expresionismo alemán. Berlín creó ese estilo en la época del cine silente, que rechazaba la luz plana para jugar con enormes sombras. Orson Welles no sólo fue el heredero americano de los expresionistas, sino que contribuyó, con el operador Gregg Toland, a desarrollar el uso dramático de la profundidad de campo. Scorsese ha seguido sus pasos. Como Welles y Toland, nosotros utilizamos también el efecto visual del *split diopter* (un lente seccionado verticalmente), por ejemplo en la escena donde vemos en primerísimo término a Nick Nolte pintando su tela, y muy lejos al fondo a Rosanna Arquette en el cubículo superior.

No me gusta demasiado el humo en las películas y, por fortuna, Scorsese es físicamente alérgico a él. Así que sólo usamos humo en una

escena, la del club nocturno. Y eso porque el humo es corriente en esos locales. El club nocturno estaba en un túnel abandonado de metro, una localización muy oscura. Pusimos luces giratorias en el suelo, detrás del actor Steve Buscemi. Con el humo, esos rayos luminosos en movimiento materializaron algo parecido al logo de 20th Century Fox y su abanico de reflectores. De visita en el rodaje aquel día, Michael Powell, el gran director inglés de clásicos como *Black Narcissus* y *Peeping Tom*, nos dijo algo que nos alegró sobremanera, que la escena parecía sacada de una película muda en blanco y negro de la UFA, la famosa compañía alemana que produjo varias películas expresionistas memorables en los años veinte.

Otra indicación que recuerdo de Scorsese durante el período de preparación era la de que deseaba fragmentar ciertas escenas en muchos primeros planos, como piezas de un rompecabezas a montar creando un nuevo sentido de unidad. Esta idea me hizo pensar en David Hockney, que construye una imagen como un *collage* de muchas instantáneas hechas con Polaroid. Una persona o un lugar no se ven así desde un solo ángulo, sino a través de una multiplicidad de puntos de vista. Scorsese pedía a veces un plano de un pie, una mano, un pincel, una porción de un rostro, luego yuxtapuestos en el montaje. Ya lo había hecho, desde luego, en otras películas —ese es justamente su estilo— pero creo que esta vez Scorsese era más Scorsese que nunca. Hay en *Lecciones de vida* muchas escenas cortadas a tajos, a la manera del *collage* de un pintor cubista que quisiera mostrar a una persona de frente y de perfil a la vez. No en vano Scorsese toma idea de otras artes. Un nuevo ejemplo sería el uso de una iluminación teatral para determinados efectos. En el teatro es muy corriente abrir y cerrar las luces en zonas separadas del escenario, mientras que en el cine se abre o se funde en negro la escena completa con fines de puntuación. Iluminar y oscurecer un personaje pero no el otro, dejando una parte del escenario alternativamente apagada o iluminada, es una técnica estrictamente teatral. Scorsese pidió esta inusual figura de lenguaje en algunas escenas de ensueño. Es el efecto más sencillo del mundo y no precisa más que una resistencia eléctrica con reostato manual. Pero en la pantalla el efecto luce de un modo extraordinario.

A veces creo que Scorsese tiene un video VHS en la cabeza, hasta tal punto recuerda todas las escenas importantes de la historia del cine, especialmente de películas antiguas. Como yo también soy un "hijo de cinemateca" y me gustan las películas antiguas, a veces mientras me proponía y preparaba un plano y lo discutíamos, mi memoria de cinéfilo me hacía adivinar: "Ajá, esto viene de tal película." Y Martin me replicaba regocijado: "Has dado en el clavo." Era como un juego nuestro muy divertido.

Por ese motivo no me sorprendió que me pidiese revivir una técnica de la era silente. Martin quería transiciones con iris como en la época de D. W. Griffith. Yo sabía muy bien lo que deseaba, porque ya en Francia usé un viejo iris en *El pequeño salvaje*, de Truffaut (quien, igual que Scorsese, adoraba las películas mudas). Pensé que el efecto de iris por procedimiento óptico en la truca alteraría la calidad de la imagen —más grano y contraste— y no produciría la misma sensación que con un iris manual. Lo buscamos por todas partes en Nueva York sin resultado. Propuse entonces telefonear a la casa de París que nos alquiló el que yo había empleado en *El pequeño salvaje*. ¡Lo conservaban todavía y nos lo enviaron! Aquel iris era una reliquia del cine mudo, pero funcionaba perfectamente. Lo utilizamos muchas veces, poniéndolo frente a la lente y accionándolo manualmente: es como un iris corriente de un objetivo, sólo que de tamaño mucho más grande. Como todo se hizo en la cámara, recuperamos algo del sofisticado lenguaje del cine silente. Por ejemplo, se podía cerrar el iris a medias, tenerlo quieto un instante, manteniendo en un círculo al personaje, y luego cerrarlo del todo. Como los efectos de iris se hacían a mano había que estar completamente seguro de antemano de *cuándo* se accionaba y con *qué* velocidad. Nos ayudó mucho tener un sistema de vídeo conectado a la cámara, cuyo monitor indicaba lo que había que hacer. Martin lo controlaba y nos daba instrucciones precisas.

Lecciones de vida se centra en dos personajes, y Rosanna Arquette y Nick Nolte, los dos intérpretes, debían tener cada uno tratamientos visuales distintos para apoyar el contenido dramático. Arquette tenía que aparecer muy atractiva y *sexy* en esta película, así que había que glamourizar o subrayar su gran belleza natural. Mi mejor oportunidad estaba en la escena

de ensueño erótico entre ella y Nolte. Robándole la idea al Picasso del período azul, hice poner una doble gelatina de ese color en el *soft light*, la única luz empleada en esta escena. Y luego se puso una media negra muy fina de señora delante del objetivo. No se nota casi, sólo cuando hay en alto contraste una zona fuertemente iluminada, entonces se da algo mágico y hermoso a los rostros.

Fotografié a Rosanna Arquette con objetivos de focal larga, que embellecen los rasgos. Pero a Nick Nolte, por el contrario, había que fotografiarle con grandes angulares. Nolte tenía que aparecer en la película próximo a la sesentena, cuando en realidad es más joven. Eso se consiguió primero con una dieta que le hizo engordar unos kilos, y segundo gracias a la acción combinada de peluquería, maquillaje y vestuario. Nosotros, el equipo de cámara, contribuimos también a la transformación de Nolte. Con este actor cabe arriesgarse a utilizar luz dura y grandes angulares, que añaden carácter al rostro. Nolte tiene, efectivamente, una cara estupenda, que parece tallada en un bloque de granito, con una estructura ósea muy pronunciada. Queda magnífico con cualquier luz, cualquier objetivo y cualquier ángulo y es, desde luego, un excelente actor, capaz de adaptarse a cualquier papel.

Fue una satisfacción trabajar aquí con la mayoría de mi equipo habitual en los Estados Unidos, con los hermanos DeBlau y Peter Girolami en el departamento de iluminación, con Tommy Prate, el mejor maquinista que se pueda soñar. Pero perdí a mi operador de cámara, Danny Lerner, promovido a realizador en Hollywood. Como necesitaba un nuevo operador, Tony Jannelli me fue recomendado por el propio Scorsese y por mi colega Michael Chapman, y su trabajo fue realmente excepcional en una película con tantos y tan complicados movimientos de cámara.

Pero sobre todo fue formidable trabajar con Martin Scorsese. Es uno de los pocos directores americanos con firma. Creo que en el caso de ver empezada una de sus películas, sin saber quién es el director, ni haber leído los títulos de crédito, se podría identificar inmediatamente como *suya*, tal como ocurre con Fellini y Hitchcock. Muchas películas parecen hoy hechas por un ordenador, perfectas pero sin estilo, sin alma. Aquí trabajé con un director de indiscutible personalidad y yo aprecio hoy en día el estilo por

encima de todo. Fue una satisfacción que me llamase para fotografiar su episodio en *Historias de Nueva York*… Lo esperaba desde hacía tiempo.

Apuntes al natural

EXPERIENCIAS EN EL CINE PUBLICITARIO

En los últimos años, el cine publicitario ha adquirido tanta importancia que ha modificado las relaciones de trabajo y empleo en mi profesión y ha tenido una definitiva influencia en el terreno de lo estético. Este hecho ha cogido desprevenidos a todos y sus consecuencias no han sido estudiadas todavía suficientemente.

Una gran parte de la gente de cine vive ahora, principalmente, de estos pequeños filmes de 10, 15 o 30 segundos. Tal es el trabajo que ofrece el cine publicitario que el desempleo periódico, esa enfermedad endémica de nuestra profesión, ha dejado de ser la eterna amenaza pendiente sobre nuestras cabezas.

No hay más que hacer una visita a las empresas que alquilan cámaras y equipos: una actividad febril las ocupa y siempre hay que reservar el material con anticipación. Lo mismo sucede con los estudios, especialmente los de tamaño mediano. El filme publicitario lo acapara todo. Es decir, que la crisis del cine se refiere a las películas de largometraje, no al oficio en sí.

La publicidad, claro está, ha existido antes del cine y desde tiempos inmemoriales, pero no empezó a desarrollarse con fuerza hasta la segunda mitad del siglo XIX. Tal vez sea Toulouse Lautrec el autor más conocido con sus anuncios de Confetti. En España hubo también el caso excepcional de Ramón Casas, con su famosa promoción de una marca de anís. Ya en el siglo XX, Paul Colin alcanzará notoriedad en Francia con sus carteles de agua de Vichy y, en América, Maxfield Parrish a través de sus inquietantes

anuncios de lámparas eléctricas. La crítica no tardó en aceptar dichos trabajos, que terminaron por figurar en colecciones y museos.

La publicidad cinematográfica, en cambio, no ha sido aún reconocida realmente por los profesionales de la crítica. Hay, todavía, una cierta condescendencia hacia esos spots que, quiérase o no, definen, a través de la pequeña pantalla de nuestros televisores, la vida actual o, al menos, sus aspiraciones.

Existen, incluso, reparos por parte de los propios creadores. La paternidad de estas obritas sigue, hasta cierto punto, permaneciendo anónima, como si sus autores tuvieran vergüenza de firmarlas. Y, sin embargo, son innumerables los grandes directores de cine "legítimo" contemporáneo que realizan cine publicitario. Los críticos y cinéfilos no ignoran este hecho, pero parecen no conocer la verdadera extensión del fenómeno. En lo que a mí respecta, me siento orgulloso de haber colaborado en algunas de esas pequeñas películas.

Gracias a ellas he tenido el privilegio de trabajar con grandes realizadores que, a causa de la incompatibilidad de fechas de rodaje u otras razones, quizá nunca hubiese llegado a conocer.

Por ejemplo, siempre admiré, entre otros directores de la *nouvelle vague* francesa, a Claude Chabrol. Pero éste ha sido fiel a su director de fotografía, Jean Rabier, amigo además de colega. Sólo en una ocasión, por causas ajenas a ellos, se rompió el tándem y pude trabajar con el gran maestro en un único y delicioso spot humorístico en torno a un queso.

Más recientemente, me ha tocado en suerte filmar en Italia con el más vibrante de los realizadores americanos actuales, Martin Scorsese. Fue una elegante obrita en blanco y negro para el famoso diseñador Giorgio Armani. La experiencia valió realmente la pena.

En otras ocasiones, tuve la oportunidad de colaborar con grandes fotógrafos de moda, ahora pasados a la fotografía en movimiento, es decir al cine. Saber cómo trabajan estos colegas —los grandes de los grandes— y poder entender y husmear su proceso creativo ha sido un deseo que sólo el cine publicitario me ha dado la posibilidad de satisfacer. Como Richard Avedon, un clásico a quien admiraba desde mi juventud; o Bruce Weber, un

sensual de genio que ha inventado una mirada diferente para toda la nueva generación.

Al igual que en el cine "legítimo", hay entre los spots publicitarios algunos que son "nobles", en oposición a la mayoría, que no lo son. América ha acuñado una nueva expresión: *soft sell* y *hard sell*. Los *soft*, sólo por alusión y, a veces, ni siquiera mencionan o muestran lo que se pretende anunciar. En este caso, la película puede llegar a ser, aunque mínima, una obra de puro cine, en cuya brevísima duración reside, precisamente, su interés. Los límites de tiempo impuestos obligan a la concisión, la elipsis, la precisión, la pirueta. Algunos de estos spots se convierten en pequeñas obras maestras, una suerte de *kaikus* de la imagen en movimiento en los que la claridad y grafismo de cada plano deben ser lo suficientemente fuertes como para ejercer un impacto en el espectador.

El trabajo en el cine publicitario puede ser un excelente trampolín para saltar al largometraje —no sin algún peligro, que expondré más adelante— dado el obligado aprendizaje para manipular imágenes con eficacia y soltura.

Causa sorpresa, en el cine actual, el profesionalismo y la excelente factura técnica de algunas óperas primas: *Los duelistas* de Ridley Scott; *Diva* de Jean-Jacques Beneix; *La historia oficial* de Luis Puenzo. He aquí la explicación: todos estos realizadores provienen del cine publicitario que ofrece, a fin de cuentas, un taller de experimentación de primer orden. Estos neófitos lo son sólo a medias.

Alrededor del cine publicitario surgen cuadros de técnicos, no sólo en el campo de la imagen, sino en el del sonido, la decoración, el montaje y el laboratorio. Los spots crean un embrión de industria cinematográfica en países donde ésta prácticamente no existía. Así, hemos podido ver películas tan acabadas técnicamente como *La ciudad y los perros* de Francisco Lombardi, que llegaba de un país como el Perú, que no tenía casi historia en lo que a cine se refiere.

En otras naciones, donde sí existía una industria cinematográfica con tradición, como la Argentina, la abundante producción de spots publicitarios ha determinado que aquélla no se extinguiese en tiempos de crisis, permitiendo la supervivencia de una estructura industrial.

El cine publicitario, en relación a su duración, tiene presupuestos muy superiores a los del cine de largometraje. Por ejemplo, los 2 millones de dólares (240 millones de pesetas) que costaron los cuatro spots que filmé para el perfume Obsession de Calvin Klein. Es decir, nada menos que 1 millón de dólares por minuto en la pantalla. Lo que indica que se ponen en nuestras manos, sin escatimar, los medios técnicos necesarios y aun los más descabellados que reclame nuestra imaginación. Es por esto que sólo en este tipo de rodaje se puede aspirar a una absoluta perfección. El cine publicitario se convierte así en el blanco ideal de pruebas para todos los caprichos de la creación formal que después, tal vez, aplicaremos en los largometrajes. Es éste su mayor interés.

El guión de uno de mis primeros spots en Francia, hace ya bastantes años, exigía que dos cosmonautas salieran de sus naves espaciales acercándose uno al otro en ingravidez para alcanzar el producto promocionado.

En el fondo se dispuso un gran ciclorama negro y opaco, en el que se practicaron cientos de orificios. Detrás del mismo se situó un banco de luces *photo floods* de forma que los orificios pareciesen estrellas brillantes en el cielo sideral. Delante del telón se colocaron las dos naves y los cosmonautas suspendidos horizontalmente por cables invisibles como marionetas. Se filmó el plano a 48 imágenes por segundo en lugar de las 24 habituales, de modo que, con la lentitud adquirida en los gestos, se creara una ilusión de ingravidez y flotación. Utilicé la única luz de un arco o bruto, pero sin la corrección usual del filtro amarillo que elimina sus radiaciones ultravioletas. Me serví, precisamente, de este defecto de la luz del arco voltaico porque había leído en artículos científicos que, en el espacio exterior, la luz solar contiene rayos ultravioletas que la atmósfera de la Tierra filtra. Así, la luz emitida por mi arco era de un tono azulado muy raro que convenía muy bien a la escena. Después, cuando empezaron a llegar las imágenes de los hombres en el espacio, pude comprobar que el efecto lumínico era exacto al nuestro. No utilicé ninguna luz de apoyo para llenar las zonas de sombra, de manera que éstas aparecieran en nuestro filme en un negro absoluto para conseguir una ilusión perfecta ya que, en el espacio exterior, con la falta de atmósfera, nubes y Tierra, en las zonas no golpeadas

por los rayos solares, son de una oscuridad total. Algún día podré utilizar esta experiencia si se me ofrece una película de ciencia-ficción.

En *Frozen Lake*, que dirigí y fotografié yo mismo, recientemente, en los Estados Unidos, el guión y el *storyboard* establecían que se debía ver un gran lago helado rodeado de montañas. En ambas orillas del mismo, una frente a otra, dos casas de troncos. Es de noche, hay luna llena. Una pareja se dirige patinando sobre el lago helado desde la casa cercana a la cámara a la que está en el fondo donde les esperan unos amigos.

No se pudo encontrar un lago como lo había imaginado el guionista sino otro más pequeño, aunque bellísimo, en el estado de Colorado. Así que, para obtener el efecto de una mayor dimensión y una impresión de distancia, mandé construir una casita modelo reducido —de unos dos metros de alto— en primer término. Al fondo, en la otra orilla, se veía la otra casa, ésta verdadera y, por tanto, de tamaño real.

Utilizamos un lente gran angular de 17mm. de modo que, con la perspectiva exagerada, la ilusión óptica de distancia pareciera mayor y la casita en primer término de tamaño natural. Lo que no logramos —aunque se filmó el plano a la hora mágica, al caer la noche— fue que el cielo tuviera el color negro requerido. Éste no resultó, sin embargo, un obstáculo mayor. El procedimiento actual en la realización de spots publicitarios, en América, consiste en transferir la filmación cinematográfica de 35mm. a vídeo. Los trucajes, que resultan mucho más fáciles en este último sistema, se efectúan, entonces, en esta segunda etapa. Para remediar, pues, el problema del color, no sólo se "inyectó" un cielo negro al paisaje sino que se añadieron en el firmamento la luna y las estrellas. Pero todavía no se había alcanzado la perfección. La nieve en los picos de las montañas era excesivamente brillante ya que el centro de atención luminosa debía estar en la casita del fondo y en el lago supuestamente iluminado por la luna. Por medios electrónicos se bajó el valor lumínico de las montañas para así resaltar la casa, con luz interior de tonos cálidos en las ventanas y la chimenea humeante. Veía, al fin, realizado el sueño de todo director de fotografía: poder efectuar un talonaje selectivo por zonas dentro del cuadro. De pronto, gracias a esta combinación de cine y vídeo, podía transformar y

corregir a voluntad, como un pintor sobre una tela, los valores luminosos y cromáticos de la naturaleza.

Otro spot. Éste rodado en París. Un turista americano de edad madura llega corriendo a una estación de tren. Se le ve entre la multitud dirigiéndose al andén. Atraviesa una nube de vapor y se encuentra con su esposa que le está esperando. Ha perdido el billete. Momento de desazón. Pero no hay problema, el inspector acepta su tarjeta de crédito que le saca de apuros.

Se filmó así: el personaje central fue seguido en movimiento vertiginoso a través de la multitud mediante el *steady cam*, espléndidamente manejado por mi operador de entonces, Daniel Lerner. La cámara atravesaba la nube de vapor junto con el protagonista, lo perdía por un momento y reaparecía por el otro lado. El rodaje transcurría sin tropiezos pero, de pronto, el asesor francés que nos había atribuido la Gare Saint Lazare se plantó indignado al descubrir las bombas de humo que había traído el encargado de efectos especiales: "Monsieur, en France touts les trains sont electrifiés depuis tres longtemps." En efecto, desde un punto de vista estrictamente histórico y documental, el anacronismo que había soliviantado el amor patrio del francés estaba justificado. El director americano, sin embargo, insistió: "No one will know, wanna bet?" Para sus compatriotas, que tienen un archivo mental de imágenes proveniente del gran acerbo ficcional de Hollywood, lo que se terciaba en una estación europea era el vapor de las locomotoras. Esa imagen romántica era la que hacía falta. Y así se filmó a pesar de las protestas. Tengo que admitir que nadie, absolutamente nadie, incluyendo a los mismos franceses, se dio cuenta del absurdo: una locomotora eléctrica a vapor. He aquí otra lección: la estilización de una imagen a veces puede más que la historia y la lógica. El spot tuvo muy buena acogida y se difundió durante meses por las antenas.

En una serie de spots que dirigí y fotografié más tarde, se trataba de dar a conocer al pueblo americano una nueva marca de automóviles importada del Japón. Este proyecto me dio la oportunidad de visitar por primera vez el país con el que tantas veces había soñado. Algunas escenas se filmaron en un poblado japonés tradicional construido en estudios al aire libre, como se suele hacer en los westerns. Dicho poblado había sido, probablemente, ya

visto varias veces en otros tantos filmes sobre samurais. Peo resultó excitante encontrarme filmando entre cientos de extras japoneses vestidos a la moda oriental en una atmósfera que me recordaba aquellas memorables películas de Mizoguchi o Kurosawa que tanto había admirado en mi juventud.

Tal vez los más apasionantes de todos estos opúsculos cinematográficos en los que he trabajado fuesen los de un cuarteto que realizó Richard Avedon para el perfume Obsession, el año pasado. Cuatro spots con cuatro personajes en una breve historia alrededor de una joven con la que cada uno de ellos está obsesionado. Cada *sketch* contaba la misma historia de manera diferente, según la óptica particular del protagonista. La misma narración y el mismo decorado salían transfigurados por el estilo de iluminación y los ángulos de cámara.

Uno tras otro —un joven, un niño, un hombre mayor y una mujer—, cada personaje hablaba en primerísimo plano. Al fondo —perfectamente a foco—, veíamos a las otras figuras, muy alejadas.

Se utilizó la mitad de una lente frente al objetivo, a la manera de las personas que se valen de bifocales, pero verticalmente, de tal manera que su límite coincidiera con un elemento confuso del decorado para que no se advirtiese la zona de cambio de foco. En la historia narrada por la mujer, aproveché una idea tomada de un *sketch* de un viejo filme de Duvívier (*Carnet de baile*, 1937): para acentuar el carácter neurótico del personaje, se inclinó a cada cambio de plano el nivel del trípode para que el piso pareciese en declive y los personajes en desequilibrio.

Todos los colaboradores en la creación de esta serie eran artistas de excepción. Desde la guionista Dune Arbus hasta la supervisora de la coreografía Twyla Tharp. Este "Rashomon" de bolsillo, como le llamamos en broma por contar la misma historia de cuatro formas distintas, alcanzó una excelente acogida por parte del público y de la crítica aunque también tuvo sus detractores por el carácter ambiguo de dos de los spots, acusados de lesbianismo y pedofilia.

En ocasiones, la publicidad cinematográfica me ha dado la oportunidad de filmar a alguna gran estrella de la pantalla. Para el anuncio de un refresco, tuve la suerte, recientemente, de iluminar nada menos que a uno

de los *sex symbols* de nuestra época: Raquel Welch, quien, por añadidura, tenía que aparecer en traje de baño. En nuestro filme, su hermosura debía ser resplandeciente. Para obtener la sensación de frescura que la bebida tenía que procurar, había que evocar visualmente en el estudio una imagen acuática. Detrás de la bella Raquel se dispuso una especie de cortina de cordeles con lentejuelas. Un plástico translúcido frente a esta cortina difuminaba el efecto. Una ayudante agitaba levemente la cortina de lentejuelas de manera que, al reflejar la luz, se obtuviera un efecto cambiante de una cascada de agua. Mientras tanto, el cuerpo y el rostro de la estrella era humedecido con un vaporizador antes de cada toma para contribuir a la impresión que se buscaba. Para iluminar frontalmente a Raquel se dispuso, además de un *soft light* de 4 kw, otra cortina de lentejuelas en la cual se hizo rebotar una luz de 5 kw. Las lentejuelas creaban, al moverse, destellos luminosos que se proyectaban sobre la actriz. Mi jefe electricista, Peter Girolami, que ha colaborado conmigo en todos estos últimos ejercicios, manejó espléndidamente los efectos, situando las luces en su ángulo óptimo para que se obtuviese en la pantalla la visión de un ser parecido a una sirena. El lente se cubrió con una media transparente de mujer. Su trama multiplicó y transfiguró los movedizos destellos borrando, además, los contornos a la manera impresionista. Era ésta la segunda vez que trabajaba con Richard Avedon. Es tan perfecto nuestro acuerdo, que haré lo posible, cuando se presente la ocasión, para trabajar juntos una tercera y cuantas veces sea factible.

El cine publicitario ha enseñado a los televidentes a leer imágenes con mucha más rapidez de lo que se acostumbraba en el pasado. Los primeros que practicaron el montaje acelerado, con brevísimas imágenes que se sucedían a una velocidad considerada entonces vertiginosa, fueron los realizadores soviéticos del cine mudo como Dziga Vertov o S. M. Eisenstein. ¿Es ahí donde terminaría el ritmado descenso de las escaleras de Odessa en *Potemkim*? Resultaría irónico que la contribución mayor del arte cinematográfico por parte de los rusos terminara por servir los intereses más capitalistas de occidente: los de la publicidad.

Cuando aludía más arriba a los peligros del cine publicitario, al pasar un realizador o un director de fotografía al largometraje, me refería a cierto

preciosismo de la imagen, a la tendencia a embellecerlo todo aunque no tenga significado alguno dentro de la historia que se está contando. El manierismo en el arte pictórico acabó por cerrar una época al alcanzarse la decadencia. De esto, efectivamente, tendremos que prevenirnos.

NUEVAS EXPERIENCIAS EN EL DOCUMENTAL

Conducta impropia

Néstor Almendros y Orlando Jiménez Leal - 1984

Nadie escuchaba
Néstor Almendros y Jorge Ulla - 1988

La mayoría de las personas tiembla ante los dictadores y se niega a manifestarse. Los que más saben son precisamente los que más miedo tienen. Hubo que esperar a la muerte de Hitler para conocer la existencia de los campos de concentración. Aunque hoy se cuestione abiertamente a Stalin, aunque —incluso en Rusia— muchas películas denuncien sus desmanes, pocos fueron los que osaron enfrentarse en vida al padrecito del pueblo. Siempre es más fácil criticar a los dictadores después de su muerte. Ningún realizador, entre mis compatriotas españoles, hizo una película abiertamente en contra de Franco mientras estaba vivo. Claro que yo no puedo tampoco dar lecciones en este sentido. Mi excusa es que yo era muy joven y no estaba aún bastante introducido en el cine.

Quise remediar esto con dos documentales sobre Cuba. En cierto modo, preparaba *Conducta impropia* y *Nadie escuchaba* desde mi partida de Cuba en 1962. Desde esa época, en efecto, pensé en realizar algún día un documental sobre cómo habían sido traicionados los ideales de la revolución cubana, sobre cómo quienes se proclamaron libertadores de la isla violaban repetidamente los derechos de sus ciudadanos. De pronto, hacia 1980, me sentí culpable de no haber hecho nada positivo en tal sentido. En aquella época yo estaba en la cumbre de mi carrera. Había ganado un Oscar en los Estados Unidos, luego un César en Francia.

Entretanto, se produjo el éxodo del *boat people* del pequeño puerto cubano de Mariel. Estos exiliados eran muy distintos de los de la primera ola de los años sesenta. No se trataba de burgueses o de personas cultivadas, sino de gente pobre, la gente para la que justamente se había hecho la revolución. Sentí entonces que había llegado el momento de hacer una película de denuncia. Y en 1984, junto con Orlando Jiménez Leal, emprendí en Francia *Conducta impropia*, el primero de mis proyectos sobre la cuestión cubana.

Yo conocía a Orlando Jiménez Leal desde los tiempos de mi juventud, cuando probablemente él era, a los quince años, el operador jefe más joven del mundo. Orlando trabajaba entonces para *Cineperiódico*, un noticiario de actualidades habanero que padeció con frecuencia la censura de Batista y que Castro liquidó definitivamente en 1961.

Entre las imágenes que sacamos de los archivos franceses, las que mostraban a Fidel Castro entrando como gran libertador en La Habana, habían sido filmadas por Orlando para *Cineperiódico*. Estaba escrito que no se podía desaprovechar la ocasión de *Conducta impropia*, estas imágenes nos volvían como un bumerang.

Yo había trabajado ya con Orlando en un cortometraje en 16mm, *La tumba francesa*, un documental etnográfico rodado en 1961, poco antes de irnos a Cuba. Orlando se convertiría luego en uno de los más importantes cineastas hispánicos residentes en los Estados Unidos. Su admirable largometraje, *El súper*, filmado en Nueva York en 1976, ganaría muchos premios en diversos festivales internacionales. Cuando le llamé para proponerle *Conducta impropia*, aceptó inmediatamente y con entusiasmo. Orlando sentía preocupación por el problema de los derechos humanos en su país natal. Y había rodado ya para la televisión italiana un documental en dos partes, *L'altra Cuba*, donde expresaba opiniones análogas a las mías.

Ni nuestra productora, Les Films du Losange, ni Antenne 2, cadena pública de televisión que dependía entonces de un gobierno socialista, ejercieron nunca presión política alguna sobre nosotros. *Conducta impropia* se realizó para el programa de televisión *Résistances*, cuyo tema era la represión y el destino de los disidentes en el mundo entero. Los responsables del programa no habían tocado nunca el tema de la Cuba castrista. Castro había sido hasta entonces todavía un mito.

Recuerdo que había empezado a explicarle nuestro proyecto, no sin inquietud, al responsable de la programación, Michel Thoulouze, y que él me interrumpió bruscamente: "No siga, es suficiente." Yo insistí: "Déjeme acabar, quizá consiga convencerle."

Y él replicó: "Ya me ha convencido. Hagan la película." Así fue como logramos poner en marcha el proyecto, para el que se nos concedió carta blanca. Aunque como suele ocurrir en la televisión, sólo disponíamos de un presupuesto exiguo. Pero nos dieron libre acceso al material de archivo de la cadena, lo que significó importantes economías.

Tuvimos mucha suerte porque Les Films du Losange, la compañía de Barbet Schroeder y Eric Rohmer, entró en coproducción y consiguió que nuestra película se ampliara a 35mm. y se distribuyera también en los cines. *Conducta impropia* consiguió premios en varios festivales. Nos sentimos particularmente orgullosos del obtenido en Estrasburgo, en el festival de los derechos del hombre.

Cuatro años más tarde llegaron a Francia, a España, a los Estados Unidos, presos políticos cubanos recién liberados tras veinte años de encierro en las cárceles castristas. Sus historias eran aterradoras. Yo no podía aplazar por más tiempo la realización de una segunda película. Pedí prestada una cámara Eclair de 16mm, Kodak y Fuji me regalaron generosamente varios rollos de película virgen. En abril de 1986, un tribunal formado por artistas e intelectuales escuchó en París el testimonio de antiguos presos políticos cubanos sobre las torturas, malos tratos y aislamiento a que fueron sometidos. Yo estaba presente y lo filmé todo. Esc material constituyó el embrión de lo que se convertiría en *Nadie escuchaba*.

Orlando Jiménez Leal no estaba libre esta vez. Trabajaba en Nueva York, donde le retenía su productora de cine publicitario. De los demás realizadores cubanos en el exilio, Jorge Ulla me parecía el más dotado, el más inteligente. En cuanto le llamé para explicarle mi proyecto, accedió con entusiasmo. A Jorge también le interesaba la defensa de los derechos humanos en su país. Su primera película como director en 1981, un mediometraje documental titulado *En sus propias palabras*, trataba del éxodo de Mariel. Me alegró que un cubano nativo participase en la película.

De vuelta a Nueva York, Ulla montó y condensó el material rodado en París, y fundó una asociación de carácter no lucrativo para financiar el proyecto. Conseguimos préstamos y donativos de particulares, exiliados cubanos en su mayoría. El presupuesto inicial se fijó en 150.000 dólares y nos pusimos a trabajar inmediatamente. Por paradójico que parezca, es difícil conseguir financiación para un proyecto semejante en los Estados Unidos. Los americanos, sin duda, experimentan un oscuro, justificado sentimiento de culpabilidad en lo que concierne a la política de sus pasados gobiernos al sur del río Grande. La intelectualidad americana contemplaba todavía con malestar la crítica abierta al régimen castrista.

Tuvimos que recurrir a donativos y ayudas individuales porque ninguna cadena norteamericana aceptó producir *Nadie escuchaba* cuando en Francia no hubo el menor problema para conseguir la financiación de *Conducta impropia*. ¿No es significativo que Hollywood no haya producido aún una película anticastrista, cuando los dictadores latinoamericanos de derechas han sido puestos varias veces en la picota, Pinochet en *Desaparecido*, Somoza en *Bajo el fuego* y *Walker*? Sólo Hitchcock se arriesgó a zaherir a los barbudos en una secuencia de su película de espionaje *Topaz* en 1968.

El trabajo de investigación que requiere un proyecto semejante ocupa habitualmente a un equipo entero. Pero la pobreza de nuestros presupuestos nos obligó a buscar nosotros mismos, en horas libres, a nuestros testigos, por carta o por teléfono. Pues yo trabajaba simultáneamente en la cámara en varias películas, mientras Orlando y Jorge rodaban spots publicitarios en Nueva York. Las cuentas del teléfono fueron partidas importantes de estos dos documentales. No empezábamos desde cero, por suerte. Algunas de las personas entrevistadas eran viejos conocidos. Jorge Valls, liberado tras veinte años y cuarenta días de cautiverio, había estudiado filosofía y letras conmigo en la universidad de La Habana. Luisa Pérez, la bibliotecaria de Miami que describe las cárceles de mujeres, había sido compañera mía de bachillerato en 1948. Otros eran conocidos de mis corealizadores, Ulla y Jiménez Leal.

Desde el punto de vista del estilo, el principio que queríamos seguir era el de que el documental fuese constituido por tomas apenas montadas, aunque luego hubiese que «condensarlas». Para preservar su veracidad,

pensamos que el montaje tenía que ser lo más sencillo posible. Para *Nadie escuchaba* confiamos este trabajo, fácil en apariencia pero muy complejo en realidad, al talento de dos mujeres excepcionales, Gloria Piñeyro y su asociada Esther Durán. En *Conducta impropia* habíamos apelado al no menos brillante Michel Pión, que llevó a cabo su tarea con inteligencia y elegancia. Se supone que el montaje juega en el documental un papel mayor que en cualquier otro género. Con el tiempo, sin embargo, he acabado rechazando los documentales hipermontados que admiraba en mi juventud, los de Joris Ivens y Leni Riefenstahl, entre otros, apoyados en una manipulación del material filmado o en una puesta en escena ostensible. A mi entender, cuantos menos artificios de montaje se empleen en un documental, mejor será el resultado.

Tanto en *Conducta impropia* como en *Nadie escuchaba* creímos bueno no disimular los falsos *raccords*. Cuando se acorta una entrevista, el público debería darse cuenta de ello, aunque eso signifique un salto por corte de la imagen en el montaje. ¿No es normal en los trabajos de investigación libresca indicar al lector que un texto no está citado por entero? Pero en el caso del documental cinematográfico eso se considera una torpeza. Y los montadores han de pasarse horas interminables para pulir ciertas transiciones, dar coherencia ficticia a un material fragmentario por naturaleza. Pienso que hay algo esencialmente deshonesto en buscar la «artístico» en un documental, sobre todo en un tema como el nuestro. Por esto preferimos que estos documentales tuviesen un estilo muy directo, sin adornos.

En aquel momento, nos poníamos como modelo el documental etnológico practicado por Jean Rouch, cuyas películas —que admiro enormemente— son sencillas, sin artificios. Para él, el sonido, el texto, son muy importantes, tanto como la imagen. Mi postura puede parecer paradójica en un director de fotografía, para quien la parte visual se supone ha de ser fundamental. Estoy convencido, sin embargo, de que la diferencia entre los documentales de ayer y los de hoy reside precisamente en la importancia que se concede a la banda sonora. Precisamente en lo que respecta a nuestros documentales la cuestión es que, antes de rodar, habíamos indicado al ingeniero de sonido y al operador que el sonido era

prioritario, que para conseguir una buena colocación del micro estábamos dispuestos a sacrificar la composición de la imagen si hacía falta. Lo importante era lo que nuestro interlocutor tenía que decir. Por esta razón principalmente rodamos nuestras entrevistas en español —para conservar la espontaneidad, la riqueza original del discurso—, aunque éramos conscientes de que el uso del inglés hubiese significado un público más amplio. Me gusta el sonido directo. Me digo a veces que sería maravilloso poder escuchar, por ejemplo, al presidente Roosevelt hablando en una película. Aunque existen filmaciones donde aparece leyendo un discurso, la mayoría de los documentos de la época son mudos. ¿No es frustrante verle sentado junto a Stalin y Churchill en Yalta y no oír lo que dicen? ¿Cuál sería su tono de voz? ¿Y cómo hablaba Stalin? Todo cuanto nos queda de estos hombres son discursos. Aunque todos hemos oído a Hitler aullando ante las masas, nadie sabe cómo se expresaba en privado, cómo hablaba a los niños cuando les abrazaba ante las cámaras de los noticiarios. El sonido representa la mitad de un documento cinematográfico, si no es más.

En el cine moderno, el sonido directo permite a través de la entrevista recoger el testimonio de un hecho o de un fenómeno que no podemos ver, y lo dicho por el entrevistado deviene el único medio de visualizar el pasado, como ocurre en el documental de Marcel Ophuls *Le chagrín et la pitié*, y ocurre también en *Conducta impropia* y en *Nadie escuchaba*.

En el momento actual, se da una importancia cada vez mayor a la toma de sonido directo, mientras se tiende a suprimir la música de fondo. Me explico. Cuando hoy vemos un documental a la antigua usanza, la música nos parece casi siempre excesiva y como un elemento superfluo. Hace poco he visto un viejo documental sobre la guerra civil española, realizado inmediatamente después de la muerte de Franco. Las imágenes desfilaban al ritmo de marchas militares, melodías de Falla y —nada menos— de Chaikovsky. ¿Por qué contaminar así esos documentos visuales de archivo, originalmente silenciosos? ¿Por qué no dejar esas imágenes clásicas que hemos visto cien veces —refugiados españoles que cruzan los Pirineos, una madre que trata con sus manos de calentarle los pies helados a una niña— tal como eran? ¿Por qué una imagen sin palabras ha de tener necesariamente un acompañamiento musical, que equivale a ensuciarla?

Todo eso me recuerda la música horrible que nos hacen escuchar en los aviones o en los supermercados, supuestamente pensada para neutralizar nuestro miedo o nuestro sentimiento de soledad, y que infecta la atmósfera. Ciertas películas son sometidas a un acompañamiento musical absurdo que, al no añadir nada a las imágenes, carece de toda razón de ser.

Por nuestra parte, hemos renunciado en nuestro documentales a la música de fondo que subraye los momentos de emoción. La única música que se escuchaba es la que pertenece a los extractos de otras películas que utilizamos. No hemos querido en estos casos separar el sonido de la imagen, con el fin de respetar la integridad del documento. En *Nadie escuchaba*, por ejemplo, dejamos tal cual un fragmento de un programa de la televisión cubana, donde Castro es aclamado con flores y pañuelos por los jóvenes pioneros durante su tercer congreso del partido comunista: esas imágenes iban adornadas con una música marcial que contribuía a representar a Castro como un personaje mítico. En *Conducta impropia* utilizamos un fragmento de un documental oficial sobre los acontecimientos de la embajada del Perú en 1980, que el realizador del ICAIC había acompañado de percusiones y una ridicula música sintética. Esas imágenes constituían una muestra de la información que se proporcionaba a los cubanos en estos últimos años. Y la música era, a nuestro entender, parte integrante de ese tipo de documento.

En *Conducta impropia y Nadie escuchaba* teníamos historias que contar, así que buscamos gente que fuera capaz de contarlas. He hablado antes en este libro de las razones que me alejaron de los documentales del llamado «*cinéma-vérité*», donde hay que esperar pacientemente a que ocurran acontecimientos que, en el caso de que se dignen producirse, suelen carecer de interés. He preferido, por lo tanto, un método sancionado por el uso y tan viejo como el cine parlante: la entrevista. Dziga Vertov lo había empleado en su documental *Tres cantos a Lenin*, donde una mujer describía un accidente de trabajo acaecido en su fábrica. Es uno de los primeros ejemplos conocidos de la técnica de la entrevista. Algunos de los extraordinarios documentales producidos durante los años treinta y cuarenta por la G.P.O. inglesa, recurrían al mismo principio: mostrar una persona que se dirige al realizador y, por consiguiente, al público. Redescubrí esta

técnica mientras rodábamos *Idi Amin Dada en* África. Filmamos al dictador mientras nadaba, tocaba el acordeón, daba órdenes a voz en grito a sus soldados. Pero creo que la película logra sus mejores momentos cuando la cámara, inmóvil en su trípode, «mira» a Amin mientras nos habla, como entregado a una especie de confesión pública.

Tanto en *Le chagrín et la pitié* como en *Shoah*, son raras las ilustraciones que se utilizan para apuntalar los testimonios orales. En el extremo opuesto, otra forma de documental hoy largamente empleada por los reporteros de televisión usa y abusa del material de archivo para explicitar un comentario hablado en *off*. La premisa narrativa y estética que Claude Lanzmann aplica en *Shoah* es la de mostrar únicamente a la persona entrevistada, dejando en segundo término los escenarios vacíos de lo que fueron en otro tiempo campos de exterminio.

No tuvimos las ventajas de Lanzmann, que consiguió autorización para filmar a sus testigos en Auschwitz y Treblinka. Pero pudimos mostrar, por ejemplo, imágenes de archivo, procedentes de las televisiones inglesa y francesa de la cárcel de Isla de Pinos. Cuando Sergio Bravo, el predicador protestante, habla de la inspección, de su Biblia, de cómo perdió una pierna, entonces nuestra película se parece a la de Lanzmann, en la medida en que, mientras habla el testigo, vemos hoy la prisión desierta, que sólo parece habitar invisibles ectoplasmas; la evocación de Bravo hace que la penitenciaría de Isla de Pinos aparezca luego tal como era, sacudida por gritos desesperados. No tuvimos tanta suerte en otras secuencias. Ningún periodista o investigador ha llegado a ver las *gavetas* cubanas, celdas cerradas sin ventanas del tamaño de un cajón, ni las *tapiadas*, calabozos tenebrosos. Hemos de contentarnos con el testimonio de los que fueron encerrados allí, y apelar a nuestra imaginación. La austeridad puede también erigirse en virtud.

En los Estados Unidos llaman peyorativamente a las entrevistas filmadas *talking heads*, y muchos convienen en que esas «cabezas parlantes» son mortalmente aburridas. Todo depende, sin embargo, de la personalidad del entrevistador, del entrevistado, de los temas de conversación. Muchas personas se dejan cautivar, escuchando a alguien que les cuenta una historia. Ciertas películas poseen idéntico poder de

fascinación. *Le chagrín et la pitié*, por ejemplo, se compone sustancialmente de entrevistas, y nunca aburre durante sus cuatro horas y media de proyección. A este reto queríamos responder en *Conducta impropia* y *Nadie escuchaba*.

Los puristas del séptimo arte suele citar la frase falsamente atribuida a Confucio: «Una imagen vale más que mil palabras». Yo sostengo que los términos de esta proposición pueden invertirse, para declarar que «una palabra vale más que mil imágenes». Las palabras, en efecto, son más precisas que las imágenes. Una imagen se puede interpretar de diferentes maneras, mientras que las palabras, si se emplean bien, tienen una significación clara. Eso podría explicar el hecho de que ciertos libros como la Biblia, el Corán o *El Capital* hayan tenido tan grande influencia sobre los hombres, y que ninguna película ha podido igualar siquiera.

Durante nuestras investigaciones preliminares elaboramos un cuestionario-tipo que sometimos a cada uno de nuestros testigos. Les hacíamos preguntas concretas: «¿Por qué fue usted detenido?», «¿Se le hizo a usted un juicio legal?», «¿Cuánto tiempo duró su detención?», «¿Cuáles eran sus condiciones de encarcelamiento?». Lo normal era que yo, lápiz y papel en mano, preparase las entrevistas, semanas antes del rodaje. Debíamos cerciorarnos previamente de que las personas seleccionadas tuvieran algo interesante que contar. El hecho de que fuéramos dos los realizadores, significaba una ventaja enorme. Yo transmitía a Jiménez Leal o a Ulla, según el caso, las respuestas obtenidas durante mis entrevistas preparatorias, organizadas luego para hacer, delante de la cámara, las preguntas que dieran lugar a las contestaciones más interesantes, sin perder tiempo y película virgen en temas carentes de trascendencia. Otra ventaja de esta estrategia consistía en que, al no ser interrogados dos veces por la misma persona, nuestros testigos ganaban en espontaneidad, en cuanto ignorantes de que el nuevo entrevistador conociese el contenido de sus respuestas.

Una cuestión teníamos clara desde el principio: no queríamos lágrimas, ni lloriqueos. Demasiados documentales han jugado ya esta carta. Y es muy fácil, por no decir indecente, emocionar al público con el llanto del que cuenta historias de cárcel y desesperación. Así que en cuanto los testigos se

echaban a llorar, parábamos el rodaje. No es que quisiéramos reprimir la emoción, pero preferíamos apelar a la razón del espectador y no a su corazón.

No cabe duda de que la personalidad del interrogador influye en la forma de responder de los interrogados. Orlando Jiménez Leal y Jorge Ulla son personas afables, de buen humor, y eso jugó un rol no desdeñable en las entrevistas. Era importante para nosotros que nuestros testigos conservaran el dominio de sí mismos. Y queríamos que se transparentase la ironía de sus experiencias pasadas. Sonreír ante la adversidad forma parte del alma cubana. El humor es el arma secreta de este pueblo y pensamos que reírse de los absurdos que habían padecido sería la mejor revancha de estos exiliados. El humor, como ya observó Bretón, seduce la inteligencia del espectador. Una película que apele únicamente a sus sentimientos, no le dará la perspectiva necesaria para analizar lo que está viendo. La entrevistas festivas del artista travestí Caracol en *Conducta impropia* y del campesino Esturmio Mesa Schuman en *Nadie escuchaba* constituyen una buena ilustración de este punto.

Siempre hay sorpresas al filmar una entrevista, por bien preparada que esté. Algunos testigos, de maravillosa elocuencia en privado, enmudecen aterrados ante el objetivo, mientras que otros, por el contrario, empiezan a expresarse libremente sólo cuando están frente a la cámara. A nosotros no nos faltaron experiencias interesantes, por lo visto. Algunos de nuestros entrevistados consideraban que el calvario sufrido en silencio durante tantos años tenía que ser contado con precisión, con pasión incluso, ya que iba a ser registrado en película. La cámara devenía en estos casos una especie de catalizador y algunas personas nos sorprendieron —y se sorprendieron ellas mismas, según nos confesaron luego— al evocar este período de sus vidas como jamás lo habían hecho antes. Por ejemplo, Ana María Simo en *Conducta impropia*.

Muchos lamentan que estos dos documentales no se hayan rodado en Cuba. Nosotros también. La cuestión es que nosotros, en tanto que exiliados, estamos considerados oficialmente como traidores y apátridas. Con anterioridad a la filmación de estas películas, tuve que esperar diecisiete años un visado de siete días para visitar a mi familia en La

Habana, pero sin autorización para vivir con ella; tuve que alojarme en un hotel. ¿Cómo, en esas condiciones, íbamos a conseguir permiso para rodar una película? Lo intentamos de todas formas, y algunos de nuestros esfuerzos, llamadas telefónicas y otras gestiones, se filmaron y constituyen el prólogo y los títulos de crédito de *Nadie escuchaba*. Como suponíamos, nuestra petición fue rechazada. ¿Hay que lamentarlo? De darnos luz verde la administración castrista, sería lógico que nuestros entrevistados no hubiesen podido expresarse con libertad por temor a las represalias. Al anular toda forma visible de oposición, los dictadores logran a veces dar al visitante extranjero una imagen idílica de su país. Si *Conducta impropia* y *Nadie escuchaba* han podido hablar de la represión en Cuba, es justamente porque no se rodaron allí.

No obstante, irónicamente, debemos algunas reveladoras secuencias de nuestras dos películas al propio gobierno cubano. En Cayo Hueso, en Florida, a sólo noventa millas al norte de La Habana, se puede captar la televisión cubana. Y hemos incluido fragmentos de sus programas en nuestras películas: la condena a muerte de un desertor por un tribunal militar, por ejemplo. Los gobiernos totalitarios sienten predilección por ese tipo de escenas, porque dan fe de su autoridad y sirven de ejemplo, de disuasión, al pueblo. Pero vistas fuera del contexto de una sociedad represiva, tales escenas adquieren otra significación. Poseen el mismo carácter que las que yo filmé en *Idi Amin Dada* para Barbet Schroeder en 1974. Que se nos autorizase a rodar en Uganda sorprendió a muchos espectadores de esta película. Pero Amin estaba encantado de que nosotros filmáramos situaciones que a él le parecían ejemplares, incluso algunas escenas comprometedoras se filmaron por su expresa iniciativa.

Con el deseo de obtener más documentos visuales sobre Cuba, investigamos en archivos de Europa y Estados Unidos. No nos sorprendió comprobar que la mayor parte de reportajes y documentales que encontramos eran abiertamente pro-castristas. Con raras excepciones, los cineastas autorizados para filmar en Cuba han sido simpatizantes del régimen. Los equipos cinematográficos que llegan a la isla, por otra parte, son invariablemente «asistidos» por las autoridades locales, para que «descubran» las maravillas creadas por la administración del Líder

Máximo. Por esto le debemos mucho al independiente reportero francés Patrice Berrat, autor de un documento televisivo no comprometido sobre el sistema carcelario en Cuba, que utilizamos en algunas escenas de *Nadie escuchaba*.

Aunque reducidos, los equipos técnicos de *Conducta impropia* y *Nadie escuchaba* respondían exactamente a nuestras necesidades. Un emigrado cubano, Orson Ochoa, fue el responsable de la cámara en *Nadie escuchaba*, y un gran reportero de la televisión francesa, Dominique Merlin, se ocupó de la de *Conducta impropia*. Contamos también con un ingeniero de sonido y varios ayudantes voluntarios. Dada la naturaleza del proyecto, varios de nosotros renunciamos al salario.

En *Conducta impropia* utilizamos negativo Kodak de 16mm. que tenía bastante grano, especialmente la emulsión de alta sensibilidad. Cuando empezamos *Nadie escuchaba*, cuatro años después la calidad de las emulsiones de 16mm. había mejorado notablemente. Utilicé película Fuji A 8521 en las escenas del tribunal en París, y en los Estados Unidos película Kodak 7292, revelada no a 320 sino a 250 ASA, sobreexponiendo para disponer de un negativo más denso, más rico y conseguir un grano más fino, necesario para el hinchado de 16 a 35mm. Los resultados fueron excelentes.

Nuestro material, en *Conducta impropia*, consistía en la clásica Eclair NPR de 16mm. provista de un *zoom* Angenieux 12-250mm. y de un magnetofón Nagra. Y en *Nadie escuchaba*, la Arri 16 SR II equipada con *zoom* Zeiss 10-100mm. El equipo de iluminación se reducía a un *soft light* Lowell plegable de dos kilowatios, que enchufábamos discretamente en las tomas de corriente de los apartamentos donde rodábamos. Lo normal, sin embargo, era filmar con luz natural, rellenando las sombras haciendo rebotar la luz solar en pantallas de poliestireno blanco. En las entrevistas con el líder político Eloy Gutiérrez Menoyo o el campesino negro Esturmio Mesa Schuman, nos servimos únicamente de la luz que entraba por una ventana lateral, una técnica que Vermeer descubrió hace más de trescientos años en Holanda.

En el hinchado del negativo de 16 a 35mm, con vistas a la exhibición en cines de *Conducta impropia* y *Nadie escuchaba*, experimentamos una técnica nueva, puesta a punto por los laboratorios Telcipro, en París, y

Duart, en Nueva York, con resultados notables. Consistía en ampliar directamente el negativo original en un positivo 35mm, sin pasar por el internegativo. Eso permite obtener una copia de grano fino, contraste normal y reproducción fiel del color. El procedimiento, con todo, es recomendable sólo para las películas destinadas a una exhibición limitada, no para las que pueden aspirar a una exhibición amplia, porque el negativo original puede sufrir daños y no existe ningún medio de salvarlo. Cuando nos empezaron a pedir *Conducta impropia* y *Nadie escuchaba* en muchos países, tuvimos que encargar un internegativo 35mm. hinchado, para tirar copias más económicas. Estas copias de segunda generación habían perdido calidad. En *Conducta impropia* algunos rostros se habían vuelto excesivamente pálidos. De ese negativo 35mm. nuestro distribuidor americano hizo tirar copias reducidas en 16mm. para cineclubs y universidades: con lo que se trataba de una copia de una copia de una copia; en ellas resulta casi portentoso que haya subsistido algo del original. En *Nadie escuchaba*, cuatro años más tarde, esta técnica del internegativo de grano fino y contraste normal había hecho grandes progresos.

Hay unas cuarenta horas de material no utilizado en estos documentales. Para cada uno rodamos aproximadamente cincuenta entrevistas, aunque utilizamos muchas menos en el montaje final. La necesidad de que estas películas no fuesen más largas de lo razonable, nos obligó a dejar de lado buena parte de nuestro trabajo. Tras "limpiar" el copión de pasajes claramente desprovistos de interés, nos hemos encontrado, en cada uno de los dos casos, con cinco horas de película. Con las entrevistas montadas por orden cronológico, hicimos proyecciones privadas del material. Nuestros espectadores, en su mayor parte, eran latinoamericanos: colombianos, mexicanos, argentinos, por cuanto las entrevistas eran casi todas en español y no estaban todavía subtituladas. Provistos de cervezas, refrescos y bocadillos, nuestros invitados asistieron a estas proyecciones de cinco horas sin mostrar signos de impaciencia. Ésas eran, para mí, las versiones mejores de estas películas, pero desgraciadamente unos documentales sobre Cuba de tal duración no hubiesen tenido la menor posibilidad de ser distribuidos. Las reacciones de este público nos fueron muy útiles para decidir lo que habría de conservarse en las versiones definitivas; esta técnica de las

previews, de las proyecciones privadas, la he aprendido de Robert Benton. Nuestro criterio de selección se apoyaba, desde luego, en la capacidad de cada testigo para expresar su historia, pero también en su presencia en la pantalla, su impacto. Unos tenían rostros expresivos, otros no. Algunos tenían historias extraordinaria que contar, pero no sabían expresarse: su sintaxis dejaba que desear, o hablaban con lentitud excesiva, o tartamudeaban. Dicho sea de paso, nada tiene que ver eso con el nivel cultural. Pese a su poca instrucción, el travestí Caracol y el campesino Mesa Schuman poseen una tan notable elocuencia que hace de ellos los personajes más vivos de nuestros documentales. Las exigencias de la construcción dramática de la narración nos llevaron a conservar o eliminar determinadas entrevistas. Desde la primera proyección de *Nadie escuchaba* comprendimos que la película debía concluir con el testimonio de Clara Abraham contando la muerte de su hijo tras una huelga de hambre. De la misma manera "supimos" inmediatamente que el monólogo roto del poeta René Ariza, con su mirada perdida, sería la conclusión, en forma de interrogante, de *Conducta impropia*. Claro que en el montaje todo es, evidentemente, muy subjetivo. Por esto es que estas películas están firmadas por nosotros.

Estos dos documentales contienen un cierto número de testimonios "inocentes", de personas sencillas que han vivido experiencias terribles y las cuentan sin deformar los hechos. Hemos creído que el público comunicaría fácilmente con estas personas desprovistas, en su mayor parte, de cultura política. Y hemos alternado sus declaraciones con el punto de vista de intelectuales reconocidos como Guillermo Cabrera Infante, Susan Sontag, Herberto Padilla, Eloy Gutiérrez Menoyo, Jorge Valls. En *Nadie escuchaba* tuvimos en cuenta también la cronología de los acontecimientos. Las primeras entrevistas se refieren a hechos ocurridos en los años sesenta, con la descripción de Isla de Pinos y sus campos de trabajos forzados. Vienen luego los años setenta y una evocación de las prisiones modernas. A fines de los años ochenta somos testigos de la liberación de algunos detenidos y del desarrollo tolerado a medias de comités pacíficos para la defensa de los derechos humanos en la propia Cuba, aunque sus miembros

tienen muchas dificultades, tanto fuera de la cárcel como dentro, para reunirse.

¿Por qué, con tanto respeto a la cronología, iniciamos *Conducta impropia* con la relativamente tardía historia de los diez miembros del Ballet Nacional de Cuba que, de paso por París en 1966, pidieron asilo político en Francia? Pues porque nuestra película era una producción francesa. Al público le gusta que se le hable de lo que ya conoce, y los franceses habían oído hablar de este incidente, muy comentado en los periódicos de la época. Varios de estos bailarines, por otra parte, se hicieron luego famosos en París. Si conseguíamos captar la atención de los espectadores franceses en los primeros minutos de nuestro documental, era de esperar que no cambiasen de canal.

En el aspecto visual, nuestra mayor preocupación era la de que se viese bien a las personas interrogadas. La imagen no debía supeditarse a ningún efecto de luz "artístico". Los personajes tenían que verse normalmente y de frente, porque de perfil sólo se percibe la mitad de la verdad de un rostro. Puesto que los ojos son el espejo del alma, procuramos que nuestros testigos estuvieran frente al objetivo, buscando así un contacto ocular.

Mientras el operador filmaba, el entrevistador tenía la mejilla prácticamente pegada a la cámara. El espectador tendría así la impresión de que el testigo se dirigía directamente a él. Es un procedimiento simple, pero no tan frecuente como cabria suponer. Durante nuestro trabajo de preparación habíamos visto *Le chagrín et la pitié* y *Shoah*. Y nos había sorprendido que en algunas entrevistas los testigos apareciesen de perfil, con lo que parte de su expresión se perdía. Es el único reproche que se podría hacer a estas dos películas, por lo demás excepcionales.

Utilizar material de archivo presenta cada vez mayores dificultades. Las fuentes, de cinematecas a videotecas, son cada vez más variadas y los formatos aparecen cada vez más heterogéneos: 35mm, 16mm, *Scope*, en vídeo, una pulgada, 3/4 de pulgada, 1/2 pulgada. En lo que se refiere al vídeo, además, unas cintas responden a las normas europeas Pal o Secam de 625 líneas, otras a la norma americana NTSC de 450 líneas. Armonizar todos esos formatos puede ser complicado y caro. Las cosas eran más sencillas antes. Bastaba con localizar en los archivos extractos en buen

estado de noticiarios filmados en blanco y negro y 35mm, sacar un contratipo y eso era todo. En *Nadie escuchaba*, por ejemplo, utilizamos imágenes en blanco y negro de Stalin, Batista y Castro sin ningún problema de calidad. Pero las imágenes recientes de Castro sólo existen en vídeo; aunque son sonoras y en color, paradójicamente su calidad es muy inferior, pues la imagen electrónica hecha de puntos está lejos de igualar el grano fino y la nitidez de la película fotográfica en blanco y negro. Y la transposición del vídeo a película resulta imperfecta, porque el vídeo genera treinta o veinticinco fotogramas por segundo mientras que el cine utiliza veinticuatro. En la transferencia de un medio al otro las imágenes que se consiguen nunca son enteramente satisfactorias: proyectadas sobre una pantalla, carecen de nitidez. Las generaciones futuras seguirán sabiendo qué aspecto tenía el presidente Eisenhower, pero todo lo que les quedará de Carter será una imagen difuminada, deformada. ¡Viva el progreso! Aunque he de reconocer que la imagen del vídeo transferida a película, temblorosa e imperfecta, produce al menos una sensación de instantaneidad que está lejos de desagradarme.

Se quiera o no, todas las películas acabarán siendo editadas en vídeo. *Conducta impropia* y *Nadie escuchaba* están ya disponibles en el mercado norteamericano y tienen una buena difusión. Creo que, en el futuro, los documentales de carácter histórico-político hallarán su lugar específico en las videotecas, donde se podrán consultar de la misma manera que se consultan libros en las bibliotecas.

Aunque al público actual le gusten particularmente las películas de efectos especiales y presupuesto elevado, eso no le incapacita para apreciar los documentales. Quiero decir que el género es más importante hoy que hace unos años. Muchos documentales eran técnicamente primitivos en el pasado. El sonido directo actualmente a nuestro alcance les da una nueva dimensión. Hoy más que nunca, los documentales tienen una mayor audiencia gracias a la televisión. Y además la gente siente ahora más curiosidad que antes por las cosas que no conoce de otros países.

Existe actualmente en los Estados Unidos un mercado para las películas en lengua española. Las estadísticas señalan que la población de origen hispánico asciende a veinte millones de personas. Si aspiramos a una

difusión lo más amplia posible para nuestras películas, la comunidad latinoamericana de los Estados Unidos constituye la parte esencial de nuestro público. En Little Havana, en Miami, nuestros dos documentales han llenado cines durante varias semanas. Su público era tan receptivo como suponemos que será en Cuba si estas películas son autorizadas algún día. Por lo menos sabemos que *samisdzat*, o vídeos clandestinos, de *Nadie escuchaba* circulan ya con éxito por la isla ante las mismísimas narices de los barbudos.

Nadie escuchaba ha sido emitida por televisión en numerosos países, presentada en muchos festivales. He podido comprobar el efecto que sus imágenes provocan en los espectadores, y es muy impresionante. Algunos —incluso hombres hechos y derechos— lloran, todos se indignan. Los dictadores han temido siempre las tomas de conciencia. Pero los documentales no llegan a las grandes masas y me doy cuenta de que hacer una película que será vista por un número relativamente pequeño de espectadores, es un lujo. Con todo, público limitado quiere decir público avisado. Me gustaría citar aquí a Gertrude Stein. Cuando le preguntaron a qué se debía su celebridad, respondió: «A que muy poca gente ha leído mis libros». Nos gustaría creer que Castro perderá el poco prestigio que le queda porque un público avisado habrá visto películas como la nuestra, que nuestra película contribuirá de algún modo al cambio en la isla de Cuba.

Imagine: John Lennon

Andrew Soit - 1988

El viejo material de archivo de conciertos, entrevistas y *home movies* que constituye el núcleo de *Imagine: John Lennon* aparece intercalado con recientes entrevistas filmadas por mí de los familiares y amigos de Lennon, incluyendo a sus hijos Sean y Julián, Yoko Ono, Cynthia Lennon y Elliot Mintz. Estas conversaciones, patéticas y reveladoras, se rodaron expresamente para la película y debían unificar el resto.

Ya he explicado con detalle las técnicas que tan buen resultado dieron para llevar a cabo las entrevistas con refugiados cubanos en *Nadie escuchaba*, que yo había terminado recientemente. En *Imagine: John Lennon* apliqué técnicas similares, pero adaptándolas al nuevo contexto: adoptamos la filosofía del "menos es más".

Decidimos desde el principio que el tono de las entrevistas sería tranquilo, contenido, para dar un contrapunto al resto de la película. Andrew Solt, el director, quería que las entrevistas tuviesen un *look* uniforme. Y recordamos que las entrevistas de *Rojos*, de Warren Beaty, filmadas sobre fondo negro, poseían ese sentido de continuidad. Pero consideramos que el negro resultaba una pizca siniestro, dramático en exceso para nuestro propósito, y elegimos un gris mezclado a brochazos con otros colores más "calientes". El fondo era más oscuro de un lado que de otro.

Y consistía en un simple papel pintado, que podía enrollarse fácilmente y llevarse a cualquier parte donde fuéramos a rodar nuestras entrevistas. Para mantener ese sentido de unidad, les pedimos a los entrevistados que vistieran ropa sencilla y de color neutro, evitando lo recargado, para dar mayor énfasis a los rostros.

En cada una de las entrevistas utilizamos una sola fuente de luz. Es decir, la misma técnica empleada hace tres siglos por Rembrandt y Caravaggio, que iluminaban sus retratos en sus estudios con la luz que entra por una ventana de cara al norte, ligeramente más alta que el personaje. Así conseguían una suave luz difusa, en vez de la áspera luz solar. Imitamos su técnica con un *soft light*, puesto a la derecha o a la izquierda, un poco más alto que los rostros. Según la fotogenia de cada persona, la luz se ponía más frontal o más lateral, y usamos poliestireno blanco para la parte oscura del rostro haciendo rebotar la luz como lo haría una pared. Y eso era todo. No había ni contraluz, ni luz de relleno, sino un simple *soft light* único.

Las entrevistas se rodaron en 16mm, previendo el hinchado a 35mm. Buena parte del material que constituía el resto de la película estaba filmado en 16mm. o provenía de 35mm, pero derivado de sucesivas generaciones. Sólo en muy pocos casos se disponía de originales. Me pareció entonces que rodar las entrevistas en 35mm. iría en contra del resto de la película, resultaría visualmente tan violento en el montaje como un puñetazo en la nariz. La calidad de imagen resultaría demasiado perfecta comparada con las secuencias de archivo de segunda o tercera generación. Confiamos en que al filmar las entrevistas en 16mm. para hincharlas a 35mm. mantendríamos un suficiente contraste entre el presente y el pasado, pero sin producir un choque. Usamos película rápida Kodak de 16mm, pero no expusimos en nuestro fotómetro para 350 o 400 ASA, sino para 250 ASA. Gracias a la leve sobreexposición, obtuvimos un negativo más denso, que da luego un grano más fino en la ampliación.

Rodamos con dos cámaras, una al lado de otra. Ira Brenner era el otro operador, y nuestras cámaras estaban fijas la mayor parte del tiempo. En los momentos de gran emoción de nuestros entrevistados, sin embargo, yo hacía un *zoom* muy, muy lento, para no distraer la atención del público. Estos *zooms* no estaban previstos, yo los decidía según la inspiración del

momento. El motor del *zoom* fue graduado para que se moviese a la más lenta velocidad posible, así que resultaba casi imperceptible.

Andrew Solt hacía las preguntas, sentado lo más cerca posible de las cámaras. Es decir, su ángulo de visión era casi idéntico al del objetivo, y el espectador así tiene la sensación de que le están hablando directamente a él. Pero entiéndase, los entrevistados no miraban a la cámara, porque hay en eso algo "indecente" que pone al público incómodo. Sólo los actores profesionales pueden mirar a la cámara. Esta técnica de la entrevista nos permitía alcanzar una máxima sensación de intimidad, sin que el público se sintiera intruso. En *Imagine: John Lennon* no se ve ni se oye al entrevistador, lo que constituye un cambio de rumbo con relación a *Nadie escuchaba*. Como no se nos autorizó a rodar en Cuba, en esta película no había mucho material para montar con las entrevistas a modo de explicación. Pero la abundancia de material complementario en *Imagine: John Lennon* nos permitió eliminar al entrevistador.

Además de las entrevistas, realizadas en enero de 1988, rodé en Nueva York varias escenas para la película. Entre ellas un plano de gafas que caen al suelo y se rompen a cámara lenta en el umbral del portal del Dakota Building (escenario del asesinato de Lennon), imágenes de los lugares donde Lennon estuvo aquella noche, y algunos planos en movimiento filmados con Steadicam dentro del apartamento ominosamente vacío de Yoko Ono.

Antes de rodarlas, sabíamos que las entrevistas tendrían una intensa carga emotiva. Las dos ex esposas tienen una personalidad fuerte e interesante, cada una a su manera. Los dos hijos son fotogénicos, tienen mucha presencia. Sean explica alguno de los cambios en la relación con su padre, y Julián, más inocente y conmovedor, es un chico de una gran pureza. Vemos al padre en los hijos, y ver al padre constituye el punto esencial de esta película.

Catherine Deneuve, un *portrait*

Conocí a Catherine Deneuve durante el rodaje con Truffaut en *El niño salvaje*. Rodábamos en Riom, un pueblo francés, y ella vino de París y nos dio la gran sorpresa. Sabíamos que había una relación entre Catherine y Truffaut, pero nada más. Catherine estuvo durante casi todo el rodaje detrás de la cámara, y la veíamos con frecuencia. Por eso, aunque no aparece en la película, sí sale en la típica foto que reúne a todo el equipo al final del rodaje.

Catherine Deneuve proyecta en la pantalla una imagen de mujer distante, elegante, fría, y me sorprendió comprobar que en su trato personal era todo lo contrario: muy familiar, muy *the girl next door*, casi campechana, pero al mismo tiempo con muy buena educación. Se le nota que viene de buena familia. En cine es muy frecuente que los actores y actrices provengan de ambientes un poco marginales, incluso hay gente de extracción social muy baja. Tal vez por eso se nota más en ella esa clase, que no excluye la sencillez. Por ejemplo, viéndola en la pantalla nadie imaginaría que en la vida real se viste de forma muy corriente, y que no tiene ése aire de gran dama con que a menudo aparece en el cine.

Otra muestra de lo que digo es su *hobby*, nada menos que la electricidad. Le encanta todo lo eléctrico. Por ejemplo, disfruta reparando enchufes, planchas… Incluso llegaba al extremo de pedirle a la gente: "Si tenéis cualquier cacharro eléctrico estropeado, me lo dais. Me divierte repararlos…" Aunque, de hecho, su verdadera gran afición es la lectura: es una mujer muy culta e inteligente.

Otro rasgo que la distingue de los otros actores es que en un principio ella no tenía intención de ser actriz. Por lo general, son grandes megalómanos, necesitan que la gente piense en ellos, que estén siempre mirándoles. Yo creo que se hacen actores precisamente por ese deseo de ser mirados y admirados. Ella viene, en cambio, de otra orilla, y llega al cine un poco por casualidad, porque su hermana, Françoise Dorleac, que sí era actriz por vocación, le consiguió un papelito. Como en esa primera ocasión tuvo éxito, fue convirtiéndose, un poco sin querer, en una estrella. Tal vez por esto Catherine carece de ese egocentrismo típico de las otras estrellas. Todo ocurrió *a son insu*, sin buscarlo.

También se diferencia de otras mujeres en que logra estar cada día más bella. Es decir, era menos bella de joven que ahora. Viendo películas antiguas por televisión, por ejemplo *Repulsión, o Las señoritas de Rochefort*, observo que se volvió más bella con el tiempo. Gracias al paso de los años adquirió algo así como una estructura ósea en la cara, un empaque, no sé, algo que antes no tenía. Al principio era una burguesita francesa muy mona, y ahora es como una diosa. Yo tuve la suerte de filmarla cuando ella tenía casi cuarenta años, en *El último metro*, y estaba espléndida de belleza.

Aquél fue un rodaje inolvidable, lleno de emociones, me quedé con ganas de volver a trabajar con ella porque congeniamos. Charlábamos mucho, no sólo de cine, porque a ella le interesa todo, la literatura, el arte, también la política. Por eso me alegré tanto cuando me llamó Antoinette Fouque, directora de las Editions des Femmes, para proponerme hacer nada menos que un retrato filmado de Catherine Deneuve, dentro de una serie de libro-vídeos que ha lanzado esa editorial, y cuyo título genérico es *Retratos de mujeres*. Me lo propusieron a mí porque Catherine había dicho que aceptaba sólo si la fotografiaba yo. Me pareció tal honor, que pese a tratarse de una película rodada en 16mm, destinada en un principio a una exclusiva distribución en casete-vídeo, acepté inmediatamente.

LECCIONES DE FOTOGENIA

He tenido la suerte de haber fotografiado en mi carrera a algunas de las mujeres más bellas y más interesantes del mundo, y en dos continentes, y en varios países. Y no lo he hecho cuando ya eran actrices envejecidas que tenían que representar papeles jóvenes —lo que es siempre un problema para un iluminador de cine, ya que entonces es preciso utilizar delante de la lente filtros de difusión o tramas y gasas, que borran un poco las arrugas, pero que en realidad no ocultan nada—, sino cuando estaban en sus mejores momentos.

Un ejemplo es el de Isabelle Adjani, que en *La historia de Adele H*, de François Truffaut, era casi una adolescente. Su piel era de nácar, de una transparencia maravillosa. Otro rostro extraordinario que he filmado varias veces es el de Meryl Streep, que también tiene una piel muy especial, casi marmórea. En otros casos he fotografiado a algunas estrellas ya maduras —como Catherine Deneuve—, quienes con el tiempo han mejorado, como el buen vino. Deneuve, de la que hace poco volví a ver una de sus primeras películas, no era de jovencita la gran belleza que es hoy en día. Entonces era sólo una chica bonita. Sin duda, los años le han sentado bien, y se ha convertido en un ser refinado, estilizado. ¡Ahora es una diosa! Cuando la filmé en *El último metro*, también de Truffaut, estaba en su momento de mayor esplendor. Hay un tipo de mujer, que tiene porte, cuyo gran momento se sitúa entre los treinta y los cuarenta años.

Cuando fotografié a Simone Signoret en *Madame Rosa*, de Moshe Mizrahi, al final de su carrera y de su vida, también tuve la suerte de que al personaje no se le exigiese ocultar sus arrugas. Hubo incluso que

envejecerla para el papel que tenía que representar, y a ella (como la gran actriz que era) no le molestó esto, sino que pidió que añadiesen arrugas a su maquillaje para parecer una mujer derrotada. Simone Signoret, en una época, había sido bellísima. ¿Quién puede olvidarla en *Casco de oro* o en *Dedée d'Anvers*?

Más recientemente he tenido el privilegio de fotografiar a Fanny Ardant, la nueva actriz francesa, que es tan alta y hermosa. Además tuve la suerte de hacerlo en blanco y negro, y esto para el retrato es muy agradecido. En una película de color, en los *close-ups* suele haber demasiada información visual en los fondos, y esto distrae de lo principal, que es el rostro. Por eso es que de las antiguas películas en blanco y negro se recuerdan tanto los rostros de las actrices. Todavía los cinéfilos exclaman con nostalgia: ¡Dietrich!, ¡Garbo!, ¡Lamarr! ¿Por qué? Sin duda porque eran en blanco y negro, y entonces aquellas figuras, en primer plano, parecían como si tuviesen luz propia. Cuando un rostro surgía en la pantalla sobreiluminado, que era la técnica del *higb key*, que borraba además todas las imperfecciones, era como si fuera un objeto luminoso, y se destacaba, brillante, como si *saliera* de la pantalla.

Fotografié a Brooke Shields cuando era todavía muy jovencita, en *El lago azul* (*The blue lagoon*), de Randall Kleiser. Entonces era una niña, tenía sólo catorce años, aunque hacía el papel de una muchacha de dieciséis. Su rostro es de una perfección insólita. Es además muy trabajadora, muy aplicada.

En otro registro, Sally Field es una mujer que tiene más bien una belleza interior. Para *Un lugar en el corazón* (*Places in the heart*), de Robert Benton, tenía que interpretar el personaje de una provinciana, y su físico convino mucho al papel. Ella quiso salir casi sin maquillaje, vestida con batitas usadas, como una mujer sencilla del pueblo norteamericano: dentro de esto estaba también su propia belleza.

En los días en que escribía estas líneas tenía la gran fortuna de filmar una película de Robert Benton —*Nadine*— con una de las jóvenes estrellas más atractivas del cine norteamericano actual: Kim Basinger. Kim dará mucho que hablar; su carrera fulgurante no ha hecho más que comenzar. Tiene un rostro y un cuerpo perfectos. Raramente coinciden las dos

cualidades en una persona. Además, su rostro es de una simetría total, lo cual es también rarísimo. Su perfección podría parecer excesiva, de maniquí, es decir, poco humana, como le sucede a muchas modelos (y ella lo fue). Pero Kim Basinger es también una buena actriz y su mirada tiene fuego, y es esto lo que la salva. En *Nadine*, que transcurre en la década de los cincuenta, los vestidos son de colores enteros, más bien chillones, como era la moda de aquel entonces; los labios, de un rojo violento. Es un desafío del cual no sé si saldré airoso, pues era la primera vez que me enfrentaba con esta gama de colores; pero el desafío merecía la pena.

No puedo decir quién es la más bella de todas estas mujeres, porque cada una, dentro de su estilo, es extraordinaria. Catherine Deneuve, en plan de gran dama, no hay duda de que es resplandeciente. En cuanto a la frescura de la juventud, Brooke Shields es única. Meryl Streep, que tiene un rostro liso que parece esculpido por Brancusi, es la más expresiva e inteligente. En fin, son mujeres con estilos literalmente incomparables. Pero hay en todas ellas algo en común, algo que determina el que al ser retratadas salgan bien.

Lo cierto es que la cámara de cine ama a ciertas mujeres y a otras no. Diré para empezar que el misterio de la fotogenia es una cuestión de huesos, de esqueleto. La persona que *no tiene* huesos es difícil de iluminar. Es decir, si se fija uno bien en las grandes bellezas que ha habido en la pantalla, como Greta Garbo, Marlene Dietrich o Ava Gardner, se verá que todas tienen una cara estructurada. Es decir, tienen una buena nariz, no una naricita; tienen arcos superciliares bien definidos, bien dibujados; tienen pómulos marcados; tienen mandíbulas espléndidas.

Todo esto determina que la luz se pueda *agarrar* de algo, creando juegos de sombras en sus rostros, con zonas que sobresalen más que otras. Si la cara es más bien plana, entonces la luz no tiene dónde *caer*.

Los ojos son también muy importantes, y ahí yo creo que las personas que son de pelo oscuro y ojos claros son las que salen ganando en el cine, porque se establece una dialéctica de contraste en su rostro. En cambio, las rubias con ojos muy claros son más difíciles de retratar porque se produce visualmente cierta monotonía. No es un azar que Gene Tierney y Hedy Lamarr, dos casos de mujeres de pelo oscuro y ojos claros, se destacaran

tanto en la pantalla. Éste es, en simetría, el caso de Catherine Deneuve, que tiene los ojos más bien oscuros siendo rubia, y eso la beneficia, por el contraste.

La mayor parte de estas actrices famosas y bellísimas tiene la tez más bien blanca, sin bronceado alguno. En general, el problema del bronceado de la piel es que monocromiza demasiado para la pantalla. En cambio, en un rostro no demasiado expuesto al sol puede apreciarse bien el sonrosado de las mejillas, los labios de un rojo vivo natural, la blancura de la frente. Hay una serie de tonos de la piel que resaltan, mientras que con ésta bronceada todo queda muy igual. Además, la mujer tostada por el sol es una imagen que se ha popularizado hasta la saciedad en la publicidad comercial y que resulta ya un poco vulgar. Aunque, por supuesto, hay papeles que requieren el bronceado por el tema y el personaje, y entonces tiene su razón de ser.

Esta manía del bronceado, dicho sea de paso, es bastante reciente. Hasta la década de los veinte se consideraba más bien un defecto. Las mujeres salían con sombrillas para no quemarse. Con los artistas masculinos también hay actualmente esta obsesión del bronceado. Roy Scheider es un actor que siempre está muy tostado por el sol, porque cree que así ofrece mejor aspecto. Cuando hicimos *Bajo sospecha* (*Still of the night*), en que representaba el papel de un psiquiatra de Nueva York, aquel bronceado no le convenía al personaje, y el director Robert Benton y yo tuvimos que insistir para que en el fin de semana no tomara baños de sol.

Con Jack Nicholson nos sucedió lo mismo en *Se acabó el pastel* (*Heartbum*), de Mike Nichols.

He conocido artistas de cine con fama internacional que, en persona, me han parecido sin relieve e incluso bastante feas. ¿Hay algún secreto en esta imagen superior de sí mismas que proyectan en la pantalla? Yo creo que se trata, sin duda, de una irradiación de la personalidad interior que sólo capta la lente. La cámara actúa, de cierta manera, gracias al primer plano, como un microscopio.

Hay que recordar que no hay nadie perfecto, que hasta la persona más bella del mundo tiene un defecto. Entonces el quid de la cuestión está en ver cuál es o son esos defectos, y la astucia consiste en conseguir que esos

defectos no se vean en la pantalla. Así, por ejemplo, aunque no quiero dar nombres, una de las actrices que me tocó, fotografiar, entonces muy joven, tenía un solo defecto: las encías muy grandes. Cuando reía o sonreía se le veían amplias y rosadas, muy feas, casi caballunas. Me di cuenta de esto antes de comenzar el rodaje y se lo comuniqué al director. Se lo dije a la actriz también, porque es preciso explicar que una buena actriz es la que más colabora con el director de fotografía. Nuestra función es como la de un médico, que diagnostica la enfermedad. ¿Cómo vamos a ocultarla? Las actrices, de todos modos, saben en general cuáles son sus propios defectos porque se conocen bien, y agradecen que los hayamos descubierto y queramos ayudarlas ocultándolos. Así se ponen en nuestras manos con confianza.

En el caso especial que he mencionado más arriba, solucionamos el problema sugiriéndole a la actriz que no se riera en toda la película, que se riera con los ojos; que, a lo sumo, medio se sonriese a lo *Monna Lisa*, pero jamás con una risa franca. Y entonces apareció bellísima en la cinta.

Hay otra forma de ocultar defectos: por medio de maquillaje correctivo. Lo que no se conoce bien son los detalles de la cuestión.

Así, por ejemplo, una actriz con la que he trabajado hace pocos años tenía la línea del pelo muy baja, es decir, una frente muy pequeña, lo cual le desbalanceaba el rostro, y le daba, por contraste, una mandíbula muy grande. Entonces sugerí que se depilase dos centímetros de la frente. Es esto lo que hizo en su tiempo Rita Hayworth, que tenía el mismo problema, y para *Gilda* se subió la línea del pelo. Así cambió su imagen y dejó de ser una *starlet* de tercer orden para convertirse en *sex-symbol* de toda una época.

Otro ejemplo es Marlene Dietrich. Al comenzar en el cine tenía una cara muy redonda, al estilo de una campesina alemana, pero cuando se trasladó a Hollywood le pidió al dentista que le sacara los molares, lo cual le acentuó sus famosos pómulos. Además, en Hollywood se le exigió que perdiera peso. Véase si no la versión alemana de *El ángel azul*, de 1930, y compárese con *El expreso de Shanghai*, filmada en Norteamérica dos años más tarde.

Existe también el sistema de ocultar los defectos de una actriz retratándola en sus ángulos buenos. Ya se sabe, hay personas que tienen un perfil mejor que el otro, que tienen rostros muy desiguales, con un lado bien distinto al otro, o no tienen una nariz recta. Si éste es el caso, el fotógrafo deberá poner la luz principal del lado contrario hacia el que se inclina la nariz, y entonces ésta parece enderezarse.

Pero volvamos a Marlene Dietrich, esa mujer que se conocía tan bien. Marlene pensaba —no sin cierta razón— que su perfil era inferior a su frente, que tenía nariz *de pato*. En las escenas de amor, las que se filman con los perfiles del hombre y la mujer mirándose, siempre se las ingeniaba para colocarse de frente, y siempre con una luz alta, que le acentuaba los pómulos famosos. Al estar el hombre de perfil y ella de frente a la cámara, aquél tenía que mirarla de lado, lo que después se convirtió en algo así como el *trademark* de Marlene en el cine. Ese mirar de reojo que adoptó al principio por coquetería, se convirtió con el tiempo en su mirada desdeñosa de mujer fatal; o sea, que Marlene Dietrich ocultó su defecto y lo transformó en efecto.

Otra estrategia que conocen tanto las mujeres como los hombres del cine, especialmente cuando comienzan a envejecer, es sonreír. Al sonreír, la piel se estira y la cara *se levanta*. Entonces, estos actores y actrices están sonriendo todo el tiempo en las películas, aun cuando no venga a cuento.

En algunos casos, lo que se considera como defecto puede resultar una ventaja. Richard Gere tiene los ojos más bien pequeños. Pero me di cuenta en seguida, a través del visor de mi cámara al filmar *Días del cielo*, de Terrence Malick, que esto no le perjudicaba. Al contrario, le confería a su mirada algo animalesco, penetrante y vivo que se ha convertido en uno de los motivos de su *sex appeal* y de su éxito. Los cotizados ojazos de otros artistas no son, a fin de cuentas, más que falsos motivos de belleza porque producen a menudo una mirada bovina.

Es cierto que el cine hace parecer a la gente más alta de lo que es en realidad, y la explicación es muy sencilla: en la pantalla, por el aumento real de dimensiones en la proyección mural, la gente siempre es más grande. Al no existir referencias de comparación, todo el mundo parece

igual. Como generalmente no se ven los pies, si el galán es más pequeño que su compañera se sube en un cajón.

A veces eso de la estatura es una cuestión de personalidad. Las estrellas con personalidad fuerte siempre parecen ser más altas. Así, por ejemplo, Meryl Streep. Cuando estaba filmando mi primera película con ella, *Kramer contra Kramer*, de Robert Benton, había, como de costumbre, una doble de la actriz. Los dobles, claro, tienen que parecerse a los intérpretes, por lo menos ser de la misma estatura y porte para facilitar nuestro trabajo de iluminación, que se efectúa en su ausencia. Pues bien, me pareció que la doble de Meryl era más pequeña que ella, pero pude comprobar con una cinta métrica que, en realidad, no era más pequeña que Meryl, sino que incluso era un poco más alta. Claro, no tenía la personalidad de Meryl. Aun en la vida, ya no en el cine, Meryl Streep parece más alta de lo que es en realidad.

Sobre lo de que la cámara engorda 10 libras (4,53 kilos), no creo que sea para tanto, aunque sí hay una tendencia a que la gente parezca algo más gruesa en la pantalla. Dicho esto añadiré que no pienso que una actriz, para que resulte fotogénica, tenga que ser delgada. Estoy cambiando mucho últimamente a este respecto. Esa manía de la delgadez no me parece correcta. Creo que las mujeres de antes, con sus formas redondas, tenían más belleza. Me parece equivocada la obsesión que tienen algunas mujeres actualmente de estar esqueléticas. Es algo incluso vulgar, que viene sin duda también de la publicidad comercial. Así, por ejemplo, en la película *Unico testigo* (*Witness*), de Peter Weir, Kelly McGillis es una mujer más bien redonda, no demasiado delgada de acuerdo con los estándares del cine. Cuando en dicha película aparece desnuda es como una Venus de Milo, que era más bien una griega *llenita*, lo que es muy hermoso. Creo que la mujer debe tener sus formas, sus curvas, y no estoy de acuerdo con esa tendencia actual de la mujer con músculos.

Un director de fotografía que se precie debe trabajar de acuerdo con el peluquero, el diseñador de vestuario y el maquillador. En un trabajo serio, se hacen pruebas de vestuario, de maquillaje, de peinado; se estudian, en la preproducción, todas las posibilidades; se hacen pruebas filmadas y después

se exhiben en un salón de proyección, se discuten y se decide con el director el *look* final.

Estas pruebas que hacemos incluyen también, por supuesto, las de iluminación. Así, por ejemplo, una actriz que tiene una cara más bien redonda, no se debe iluminar con la misma intensidad de los dos lados, porque entonces se le ensancha todavía más el rostro. Iluminaremos sólo media cara, y la otra la podemos dejar en penumbra; eso la adelgaza. En cambio, cuando se trata de una persona de cara alargada, si se ilumina de un solo lado podrá parecer excesivamente delgada. Una luz frontal le convendrá más. Si la actriz o actor tiene los ojos hundidos hay que poner las luces más bien bajas, porque si están altas, con las sombras de los arcos superciliares apenas se le verán los ojos. Éste era el caso de Jean-Pierre Léaud, con quien he hecho cuatro filmes.

Otra de las actrices con las que he trabajado tiene cara, torso y brazos muy hermosos, pero la parte baja del cuerpo no está muy bien formada. Entonces, la estrategia consistió en vestirla con faldas oscuras y largas, de manera que se ocultasen sus piernas, no insistiendo en sacarla de cuerpo entero. Todas estas decisiones deben tomarse con antelación, precisamente en el momento de efectuar las pruebas. En nuestro trabajo de embellecimiento de las actrices no hay ninguna magia, ningún misterio, sino lógica y sentido común.

Como director de fotografía, tengo que alejarme de lo que una mujer quiere hacer creer, y analizarla tal como es, sin dejarme influir. Muchas mujeres, con su personalidad, hacen creer a los hombres que son bellísimas, y no lo son. En mi profesión tengo que ser totalmente objetivo, llegando al extremo, cuando trabajo, de tratar de convertirme en un ser humano sin sexualidad para analizar a las personas sin apasionarme. A menudo, los propios realizadores, entusiasmados con una actriz o un actor, no se dan cuenta de sus defectos físicos. A mí, precisamente, me toca explicarles lo que son o lo que no son para poder mejorarlos. Por esto me pagan también.

Hay una ley que se puede aplicar tanto en la naturaleza como en el cine, que es que la luz que proviene de arriba no hay rostro que la resista. Por eso ocurría —y ocurre— que en el trópico las mujeres casaderas sólo salían a la calle *a la tardecita*, ya que entonces la luz era más suave y mejoraba su

semblante. Si salen al mediodía, la sombra bajo los ojos no permite apreciar la mirada y bajo la nariz forma como un bigote.

En los estudios cinematográficos, como en la casa, una luz que viene de arriba sólo debería iluminar una planta o un cuadro, pero no un rostro. Las luces que favorecen más son las laterales, de lámparas: luces que no sean crudas, sino suaves y tamizadas. Por eso, la pantalla de las lámparas caseras fue un gran invento. Los *spotlights* o *track ligbts*, que se pusieron de moda en decoración en los años sesenta, son un disparate. Son luces que acentúan todos los defectos de la piel. Justamente otro truco clásico es el del personaje de Blanche Dubois en *Un tranvía llamado deseo*: la *penumbra* para disimular los defectos. Otro, el que el tono de las lámparas sea cálido: rosa, ámbar, etc. Eso siempre unifica y suaviza, y se aplica igual a la vida que a la fotografía de cine. La luz de las velas también favorece muchísimo. Esto lo saben hasta los decoradores de *night-clubs* de medio pelo.

Hago a continuación una breve lista de mujeres del pasado a quienes me hubiera gustado fotografiar: Marlene Dietrich, en primer lugar; luego, Louise Brooks, Hedy Lamarr, Ava Gardner, María Félix, Gene Tierney, Conchita Montenegro, Silvana Mangano, Danielle Darrieux, Alida Valli y Dolores del Río. Cuando comencé a trabajar en el cine, desgraciadamente, ya ellas estaban de retirada.

¿Y qué decir de Katharine Hepburn? Ella tenía un rostro difícil. Un rostro, como decía Truffaut, al que "uno se tiene que acostumbrar". Un tipo de belleza que no se declara de un golpe. Claro que cuando se impone es para siempre.

En cambio, no encuentro, en cualquier caso, que Marilyn Monroe fuese bella. Claro que era una mujer que tenía una extraordinaria personalidad, y esto es lo que *confundió* al público. Físicamente tenía defectos; por ejemplo, los ojos excesivamente separados y una cara más bien ancha, la nariz demasiado respingona. Es cierto que tenía un cuerpo muy atractivo, pero la cara, lo repito, imperfecta, un poco vulgar. Y sin los cosméticos, y sobre todo sin el *sex appeal* que tenía, Marilyn hubiera sido una chica norteamericana de campo como hay millones.

Mi mujer ideal es la de tipo latino, probablemente porque crecí viendo mujeres morenas, que son la mayoría tanto en España como en Cuba.

Mujeres de tez más bien blanca y pelo oscuro. Me condicionaron, sin duda, como un perro pavloviano; es decir, que reconozco que estas preferencias son relativas.

Antes, en el cine, la belleza era obligatoria en cualquiera de sus manifestaciones, tanto para las actrices como para los actores. Para hacer el papel principal, una mujer tenía que ser casi una diosa, y hoy en día no. La belleza era indispensable, después venía el que pudiera actuar. Más tarde se impuso en el cine la moda del realismo, y la belleza dejó de prevalecer. Hoy hay un montón de actrices (y de actores) que son físicamente muy corrientes. Además de que no se les maquilla de la misma manera que antes, ni se les cuida tanto la iluminación.

Antiguamente las actrices estaban como prendidas con alfileres. A mí me han contado maquilladores de entonces que han sobrevivido que una actriz de Hollywood de aquellas épocas podía pasar más de tres horas en el salón de maquillaje antes de aparecer en el plató, y era un maquillaje de *pan cake* muy grueso, que tenía que durar todo el día. Casi como una máscara. Hoy en día, el maquillaje es mucho más ligero.

Hay casos excepcionales de mujeres que triunfaron en el cine del pasado sin ser bellas, como Miriam Hopkins o Bette Davis. Pero hay que señalar que no hacían papeles de mujeres por las que se enloquecían los hombres. Representaban más bien personajes de solteronas o de *malas*. No sólo en Hollywood un físico excepcional era un requerimiento para llegar a ser estrella de cine. En España hubo grandes bellezas de la pantalla, Amparo Rivelles o Jorge Mistral, Isabel de Pomés o Alfredo Mayo, Conchita Montenegro o Paco Rabal. ¿Dónde están sus equivalentes en el cine español de hoy en día? Los de ahora son gente más bien *normal*. Claro que, en contrapartida, en el nivel interpretativo sí que ha habido un progreso muy grande.

Estamos viviendo en una época en que no hay ideales absolutos de belleza. Así va la moda, en que se usa todo, y la gente se pone lo que quiere. No hay un modelo, hay varios modelos, y lo mismo gusta una morena, que una rubia, que una negra, que una asiática. Es mejor así porque todo el mundo debe tener su oportunidad, y hay belleza en todas las razas y edades.

En el género masculino sí que, en cierto modo, hay grandes figuras en la pantalla, que son arquetipos que las masas quieren emular, como Robert Redford, Burt Reynolds o Harrison Ford. Entre los actores ha quedado prácticamente eliminada la figura del hombre elegante, al estilo de David Niven o Frederich March, y el que ha perdurado casi exclusivamente es el del animal macho, que era el tipo que lanzó Clark Gable.

Entre las mujeres de la pantalla hay más variedad. De los modelos de antes ha perdurado sobre todo el de la mujer atlética y activa, que en cierta forma era el tipo de personaje que creó Katharine Hepburn. Claro que casi ha desaparecido la mujer redonda, curvilínea, que imagino volverá. Las *ingenuas* —al estilo de Mary Pickford— desaparecieron mucho antes, ya en los años treinta, cuando surgieron las Garbo, las Crawford, las Dietrich. La mujer vampiresa, a su vez, prácticamente también desapareció de las pantallas. El tipo de mujer más apreciado del cine contemporáneo es tal vez el de la mujer libre e inteligente. Meryl Streep y Jane Fonda representan esta imagen. La mujer independiente con fuerza de espíritu, pero que a su vez puede ser dulce y puede enamorarse y ser femenina.

Un bebé atrapa el universo con sus ojos antes de que lo haga con sus manos. En el cine, el espectador se aproxima a la experiencia visual del niño. Nosotros, los que trabajamos en la cámara, debemos ofrecer el universo al público. Un gran escritor polaco y crítico de cine, Irzykowski, ha dicho: "El cine es el culto a la representación." Me parece una fórmula justa. Otro crítico polaco estudioso del cine, evidentemente católico, me preguntó si se podía hablar de una sensación mística al hacer cine. La pregunta me sorprendió y me hizo sonreír, porque, en mi caso particular, si he tenido alguna sensación fuerte en el proceso creativo ha sido más bien erótica. A no ser que la incongruencia de la pregunta fuese sólo aparente y que no se tratase más que de una cuestión de vocabulario. He tenido, por mi familia, una formación racionalista. Sin embargo, cuando era muy joven fui objeto, como espectador cinematográfico, de experiencias visuales de una intensidad rara y difíciles de explicar. Las películas mudas del expresionismo alemán —Murnau—, las imágenes de Greg Toland en *Las uvas de la ira* y *Ciudadano Kane*, o las de Edouard Tissé en *Alexander Nevsky*, provocaron en mí un inmenso placer, que yo asociaría con lo

erótico, y el crítico católico con lo místico. En otro orden de cosas, en el campo de la arquitectura, las casas de Gaudí en mi barrio de Barcelona, esas fachadas curvas que veía casi todos los días cuando pasaba delante de ellas, ejercían sobre mí un estímulo casi erótico. ¿Serán éstos los éxtasis de que hablaban santa Teresa y san Juan y que tal vez demasiado sencillamente explicara la escuela freudiana?

Desde luego prefiero fotografiar mujeres, y no creo que tenga esto que ver con mis gustos personales. Sin embargo, si logro que aparezcan en la pantalla más bellas de lo que son en realidad experimento una satisfacción en la cual hay sin duda algo de erótico. Recuerdo bien un primer plano de Meryl Streep. Aquel de tonos fríos que precede a los *flashbacks* de *La decisión de Sophie*, de Alan J. Pakula. Meryl Strepp se entregó a la tarea de obtener una imagen evocadora con más diligencia de la que hubiese puesto un actor. Podía decirle a Meryl sin turbarla: "Este lado del rostro es mejor que el otro; trata de atrapar este rayo de luz en los pómulos; la mirada, un milímetro más a la izquierda; la cabeza, ligeramente más alta", y ella se prestaba de buen grado, y estas exigencias no le impedían, sino todo lo contrario, ofrecer una actuación genial al mismo tiempo. A los intérpretes masculinos, en general, todas estas cosas les interesan menos, y hasta a algunos les molestan. Las mujeres cooperan más, tienen más paciencia y buena voluntad.

El mismo Irzykowski ha dicho: "Para el hombre, la revelación más interesante de la materia es su propio cuerpo." Otra afirmación sorprendentemente exacta, porque la primera cosa que uno ve y siente es su propio cuerpo. Me interesa mucho, en mi trabajo, el cuerpo humano como ejercicio visual. Pero me interesa sobre todo fraccionado por el montaje. Me gusta, por ejemplo, filmar los cuellos, los brazos, las manos, las piernas, los pies. Siempre me regocijaba cuando Truffaut me pedía filmar a ras del suelo las piernas de las mujeres caminando, un *leitmotiv* de toda su obra. Truffaut era muy podófilo, como yo.

Encuentro el cuerpo del hombre tan o más interesante visualmente que el de la mujer, tal vez porque es más estructurado, porque su esqueleto es más aparente. No debe de ser un azar que en la antigüedad se prefiriera en la escultura el cuerpo masculino. Claro que en los tiempos actuales, tanto en

la publicidad como en el cine, son sobre todo las mujeres las que se desnudan. No acierto a explicar este fenómeno, me limito a señalarlo. Así ha sido en las películas que he hecho con Eric Rohmer: Zouzou, en *L'amour l'apres-midi*; Haydee Politof, en *La coleccionista*; Arielle Dombasle, en *Pauline a la plage*. Truffaut era, a fin de cuentas, más púdico, aunque en *Dos inglesas y el continente* hubo momentos atrevidos. Es tal vez la película en que Truffaut fue más lejos en el terreno de la sensualidad.

De las cuarenta y cinco películas que me ha tocado fotografiar no hay casi ninguna que proponga el cuerpo del hombre como objeto estético-erótico. Sólo hasta cierto punto, Richard Gere en *Días del cielo*, y en el tipo de adolescente imberbe, Christopher Atkins, en *El lago azul*.

Y ya que he citado estas dos películas, añadiré que, gracias a ellas, en mi profesión disfruto de cierta reputación como paisajista, cuando en realidad la *natura* me preocupa poco. Al cabo de tres días de vivir en el campo me aburro soberanamente. Debe ser porque lo que me interesa realmente es el ser humano y sus manifestaciones. Un paisaje natural es obra del azar. La naturaleza comienza a interesarme cuando hay en ella algo hecho y organizado por el hombre. Así, por ejemplo, disfruté filmando las escenas que transcurren en las viñas en *La coleccionista*, o las escenas en los trigales en *Días del cielo*, o las de los campos de algodón en *En un lugar del corazón*. Fue así, sin duda, porque no se trataba de la naturaleza en su estado puro, sino impuro; porque era el hombre quien había intervenido en el paisaje a través de la agricultura. Para concluir el tema, una imagen simple: un río me interesa solamente si lo cruza un puente.

Nada más fácil que filmar paisajes. Cualquier director de fotografía, aun el más mediocre, puede lograr buenas vistas en una película. No todos pueden iluminar bien un simple interior de una casa. La paradoja es que el *oscar* de fotografía se da muy a menudo a películas en las que hay muchos paisajes; por ejemplo, a mi propio trabajo en *Días del cielo* o, más recientemente, a Billy Williams por *Gandhi*. Cada vez que en una película hay planos con nubes, altas montañas, multitudes en un campo abierto, todo el mundo exclama: "¡Oh, qué bella foto!" Y es que el público, y aun los críticos, confunden los paisajes y las multitudes con la fotografía. Yo estimo que hubo realmente mucho más trabajo creativo en *Kramer contra Kramer*

o en *La decisión de Sophie* que en las películas paisajistas mías que he mencionado.

Todo un circunloquio para terminar afirmando esto: que mi paisaje favorito en el cine es el rostro humano, que en él encuentro la suma y compendio de todos: los más fascinantes montes y valles, los más cristalinos lagos, los más frondosos bosques. Nada más excitante y variado que iluminar un rostro. No en balde, los más grandes maestros de la pintura de todos los tiempos, Caravaggio, Rembrandt, o Goya, hicieron de este simple y casi único ejercicio el tema principal de su obra.

POST SCRIPTUM

Desde que comencé a escribir la primera edición de este libro se produjeron en mi vida acontecimientos que no esperaba. Primero la enorme publicidad que para la fotografía de *Días del cielo* significó el premio de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficos de Hollywood, más conocido como el Oscar. Y luego el éxito multitudinario de *Kramer contra Kramer*. Todo eso me hizo reflexionar sobre mi carrera. Tenía que resistir todas las tentaciones que me alejasen de mis principios esenciales. Sabía que el Oscar no iba a cambiar realmente mis opciones artísticas y morales, si yo así lo decidía.

Por eso hoy, de entre las numerosas ofertas de trabajo que se me hacen, sigo sólo aceptando aquellas que me parecen responder a mis criterios del "buen cine", prescindiendo de cualquier otra consideración. Por eso he continuado trabajando en Europa, cuando se me han propuesto proyectos modestos pero interesantes. Por eso también he realizado recientemente dos largometrajes sobre los derechos del hombre, sin fin lucrativo.

Me es fácil hablar de mis proyectos, pero no lo es predecir cuál va a ser la evolución artística y técnica en los años que quedan de este siglo. Como he dicho ya, los progresos tecnológicos de los últimos cuarenta años me parecen poco significativos. No cabe duda de que la tendencia actual a la miniaturización de los equipos se acentuará, que las emulsiones tendrán un grano cada vez más fino y se harán más sensibles, y los objetivos serán cada vez más luminosos.

Paradójicamente, el cine *amateur* siempre ha estado más avanzado tecnológicamente que el cine profesional. En el futuro el enfoque del

objetivo y la apertura del diafragma tal vez sean automáticos, incluso en el cine profesional. Aunque eso no hará desaparecer los directores de fotografía, ni los operadores de cámara, ni los foquistas. Siempre habrá decisiones que tomar, operaciones que necesitarán la intervención humana.

Aun a riesgo de parecer obvio, diré que la única gran innovación tecnológica del cine en los últimos años es… la televisión. Realmente es revolucionario que se pueda grabar —y reproducir inmediatamente— el sonido y la imagen por medio de ondas magnéticas en un soporte con óxido metálico. El vídeo ya no es hoy un lujo al alcance de unos cuantos privilegiados, es un servicio al que tiene acceso un vasto público.

Me gustaría que las experiencias recogidas en este libro fueran útiles, en la forma que sea, tanto a los profesionales como a los profanos, a los que manejan tanto cámaras de cine como cámaras de vídeo. A fin de cuentas, yo me he beneficiado de la experiencia de quienes practicaron otras artes visuales, como la pintura, antes de la invención del cine. La cultura de la imagen, de lo que ahora tanto se habla, nació hace mucho tiempo.

Al hacer el balance de mi trabajo como director de fotografía —casi cincuenta largometrajes, sin contar un buen número de cortos y mediometrajes— y mi colaboración con algunos de los más grandes cineastas contemporáneos, no puedo por menos de inquietarme por su destino futuro. ¿Cómo se conservarán estas películas?

Tras su distribución en el circuito comercial, la mayoría de las películas termina su carrera en las cinematecas. Con la aparición del color ha surgido un nuevo problema: los pigmentos contenidos en la emulsión fotográfica palidecen y se alteran con el tiempo. Desde que se abandonó el viejo Technicolor en beneficio de los nuevos sistemas Agfa, Eastman, Orwo y Fuji, las cosas no hicieron sino empeorar. El potente haz luminoso de los proyectores consume el color poco a poco, de la misma manera que la luz del sol ataca día tras día los tonos transparentes de una acuarela. Es un escándalo que las cinematecas posean excelentes copias de viejas películas en blanco y negro de la época muda —como *Y el mundo marcha*, de King Vidor— pero no puedan mostrar más que copias pálidas, descoloridas de obras maestras del cine en color relativamente recientes —como *Gritos y susurros*, de Bergman—. Las cinematecas pronto serán en sus defectos —si

no lo son ya— como las pinacotecas. Los frescos egipcios han permanecido intactos gracias a una técnica a prueba del tiempo, mientras que las pinturas *encáusticas* de los griegos, relativamente más recientes, hechas de pigmentos mezclados con cera, han desaparecido.

Hay que precisar, sin embargo, que la transferencia de la imagen fotográfica a cinta magnética significa un rayo desesperanza. Es cierto que el registro magnético del sonido y de la imagen no parecía garantizar su conservación. Pero la transferencia digital se ha convertido no hace mucho en realidad cotidiana. Eric Rohmer ha recurrido a esta técnica para asegurar la preservación de sus películas, por lo menos en videocasetes. Sin embargo, esta transferencia no proporciona todavía imágenes fieles, a menos que el número de líneas de la televisión aumente hasta equipararse a la nitidez de las emulsiones fotográficas. Claro que la televisión de alta definición es también ya una realidad, aunque su elevado coste continuará por algún tiempo poniéndola fuera del alcance de un público masivo.

De común acuerdo, Sven Nykvist, Vittorio Storaro y yo mismo, directores de fotografía de *Historias de Nueva York*, hemos estipulado en nuestros contratos que, a fin de preservar los colores de nuestra fotografía, una separación de tres negativos en blanco y negro deberá hacerse a partir de cada color primario. Este método protege el negativo, pero no los tirajes. No resuelve el problema de las cinematecas, que sólo suelen disponer de copias.

Se cree que el negativo conserva su cromatismo original durante un cierto tiempo. Pero ¿qué cinemateca posee un presupuesto tal que le permita tirar copias nuevas en color cada diez años?

Las cinematecas del mundo entero, del Este y del Oeste, tendrían que conseguir créditos para investigar la protección de nuestro patrimonio cinematográfico. Y los grandes fabricantes de película virgen tendrían que dedicar una parte sustancial de su presupuesto a la investigación científica, con el fin de resolver este espinoso problema. El mercado ofrece hoy para la conservación de películas una emulsión de larga durabilidad, la llamada *slow fade*, pero sólo el tiempo nos dirá si merece su nombre. Como muchos artistas y técnicos sensibles al problema, he de pulsar el timbre de alarma. Tras un período de explotación que varía, las copias de las películas

antiguas pierden sus colores. Nuestro deber es alertar a la opinión pública, hacerle comprender la necesidad de proteger este irremplazable patrimonio artístico e histórico que es el cine. Por fortuna, estos últimos años se vienen organizando encuentros y coloquios sobre la cuestión, y bastará que cite la famosa conferencia de Martin Scorsese en Venecia. Sólo una toma de conciencia generalizada y acción coordinada nos salvarán del desastre.

LA CLARIDAD DE FRANÇOIS TRUFFAUT

Cierro esta edición dedicada a François Truffaut con estos apuntes, para terminar en simetría con el generoso prólogo que me escribió para la primera edición.

Era Truffaut la locomotora del cine francés. Era un recurso natural del país, con la misma importancia que los bosques para el Canadá o el petróleo para Arabia.

Sigo pensando que su pérdida es irreparable.

Antes de empezar a trabajar con él en *L'enfant sauvage* sentía una gran aprensión, pues sabido es que los genios suelen defraudar en el contacto diario, pueden resultar ásperos, de trato difícil. Por fortuna, ocurrió todo lo contrario de lo que yo temía. Truffaut era en el trabajo el hombre más amable y equilibrado que se pueda concebir. El humanismo implícito en toda su obra guardaba un perfecto paralelismo con su vida.

Truffaut, por añadidura, tenía un sinfín de detalles delicados con sus amigos. Por ejemplo, regalaba a menudo libros que pensaba que queríamos o que debíamos leer. Y recordaba noticias y artículos de periódicos que luego enviaba por correo a quienes sospechaba que verían en ellos algo de interés.

En política, las ideas de Truffaut eran más bien difusas. Desde luego, era un liberal: no podía sostener con fanatismo ninguna idea. Su actitud en esta cuestión tal vez quede ilustrada por Catherine Denueve en *El último metro*, cuando le dice al crítico colaboracionista que quería obligarla a tomar posición: "¿Sabe usted? Siempre abro los periódicos por la página de cine." Claro que, por boca de otro personaje, la prostituta intelectual de

Domicilio conyugal, completa la idea: "El problema es que si uno no se ocupa de la política, la política se ocupa de uno." Truffaut se interesaba sobre todo por causas concretas y precisas, relacionadas con los derechos humanos, relativas a la libertad individual y de expresión.

Si yo me exilé en Francia fue un poco por Truffaut, cuya película *Los cuatrocientos golpes*, que había visto mientras vivía en La Habana, me había deslumbrado. En aquel entonces yo era crítico de cine y me había arriesgado un poco votando para la mejor película del año a *Los cuatrocientos golpes* contra la soviética *La balada del soldado*, pues era una votación a mano alzada y por ello peligrosa. Más tarde, en Francia, cuando me llamó para hacer *El niño salvaje*, porque le había gustado mi trabajo en *Mi noche con Maud*, no me lo podía creer. Para mí era un dios del Olimpo a quien nunca me habría atrevido a hablar.

Por entonces había trabajado sólo con Eric Rohmer, Barbet Schroeder y Roger Corman, en películas muy sencillas en planos fijos. Con François descubrí el trabajo en planos-secuencias con desplazamientos de cámara, que revelaba sin duda una herencia baziniana: el cuidado de una acción que se respeta en el tiempo y en el espacio. Lo que para mí era nuevo porque no había hecho casi nunca *travellings*. Trabajar en una película de François era un poco como jugar a las máquinas: pierdes a un personaje y coges a otro mientras la cámara se desplaza. Sus planos-secuencias están muy elaborados, ya que tardaba a veces todo un día en llevarlos a cabo, pero de hecho se economizaba tiempo por el mayor rendimiento de rodaje y porque había menos montaje. François evitaba "cubrirse". El problema de los planos-secuencias es el *timing*: si el ritmo no es bueno, no se puede hacer nada para volverlo a coger en el montaje.

Así y todo prefería asumir el riesgo y, si luego no le gustaban los *rushes*, volver a rodar el plano correctamente. Muy a menudo utilizaba la técnica de Frank Capra: hacía cronometrar la toma y, si duraba por ejemplo veinte segundos, decía: "Ahora hagámosla en diez segundos." Entonces los actores hablaban como metralletas, y a menudo era ésa la toma que guardaba. Pero antes se aseguraba siempre de tener una toma a velocidad normal.

Tenía un problema de oído, no separaba los sonidos, un poco como un micro no direccional. Como en un rodaje hay mucha gente hablando a la vez se hace mucho ruido, y como a Truffaut no le gustaba hacer reinar el terror en el plató gritando silencio, se cansaba mucho. También trabajaba muy intensamente y de manera muy organizada, pero muy pocas horas diarias. Al cabo de seis horas de rodaje decía: "La jornada ha terminado." No tenía una resistencia física muy grande. Tampoco le gustaba trabajar por la noche y se rodaban las escenas nocturnas por el día, haciendo oscurecer las casas en donde filmábamos, tendiendo toldos negros afuera. En el montaje el problema era a menudo cómo abreviar. Como no se podía cortar en medio de los planos eliminaba secuencias enteras. Es lo que hizo en *Las dos inglesas y el amor*, que cortó incluso después de tres o cuatro días de explotación. Pero luego se arrepintió y durante su enfermedad volvió a reconstruir una versión larga. Como se sentía demasiado cansado para rodar una nueva película, me dijo que había acometido la tarea del nuevo montaje: "Será mi película de este año." Las escenas añadidas son las más líricas y las más poéticas de la película. Consideraba esta nueva versión casi como un nuevo trabajo. También se arrepintió de cortar *Les misions*, que redujo un día a diez minutos, cortando sobre el mismo negativo. Pero pensó que debía quedar una versión completa de ella, en 16 milímetros, en la Federación de cineclubs de Francia.

Habíamos trabajado mucho juntos sobre la cuestión del color, y en eso creo que le ayudé a cambiar de ideas. Al principio estaba contra el color, pero gracias al trabajo que hice con el escenógrafo Kohut-Svelko se hizo más tolerante y comprobó, a partir de *Las dos inglesas y el amor*, que podía hacer películas en color sin que fueran demasiado recargadas ni demasiado chillonas. Se le demostró que era un problema de dirección artística, de decoración y de vestuario y de luz, que se podían mitigar los colores y hacer películas "blanco y negro en color". Este trabajo se continuó con *Adèle H.*, y pronto se convirtió en una tendencia mundial la de disminuir los colores, moda o tendencia que contradecía la estética de las películas de los años cincuenta a lo Douglas Sirk, de colores variopintos.

François no era un realizador muy técnico, tenía conocimientos pragmáticos sobre los objetivos, por ejemplo, pero apenas sabía qué cámara

empleábamos. Por contra, le gustaba mucho ensayar la escena mirando por el visor. La técnica no era lo suyo, me confió. De manera general, daba carta blanca a sus colaboradores cuando creía en ellos. Para los decorados, por ejemplo, dejaba las localizaciones a Suzanne Schiffman, su ayudante, y no supervisaba demasiado la ejecución de los decorados.

Me había explicado que a fuerza de ver algo se acababa por no verlo, y él prefería tener el choque del descubrimiento de un decorado nuevo, recibirlo con frescura, incluso aunque en el último minuto quitara cosas o modificara el color de una pared. Es una técnica que yo he copiado en las películas que he hecho en América. Si uno se habitúa demasiado a un decorado, luego no se ve nada. Es quizá la razón por la cual los más grandes directores de fotografía han sido a menudo extranjeros. A Francia venían de Rusia y de Alemania; a América, ahora de Italia.

Y es que probablemente tienen una mirada nueva sobre el país de adopción. François Truffaut no hacía muchas tomas, un máximo de siete, pero lo más corriente es que hiciera dos o tres. A menudo yo hubiera querido hacer una suplementaria, porque no estaba del todo satisfecho, pero él no buscaba una gran perfección que hubiera resultado demasiado académica, demasiado "cinéma de qualité", le gustaba que siempre quedara algo sin acabado. Sin embargo, no vacilaba, contrariamente a Rohmer, en volver a rodar escenas si no estaba satisfecho del todo.

Yo tenía un solo punto de desacuerdo con él, y lo sabía, que era su costumbre de reencuadrar la imagen en la truca.

Aunque durante el rodaje supervisaba la toma a menudo a través del visor, después, en el montaje se daba cuenta de que hubiera querido estar más cerca del personaje. Como era demasiado tarde para volver a rodar, hacía pasar el plano a la truca para acercarse en primer plano. De golpe la imagen se hacía granulosa. Yo le decía siempre que este remedio era peor que la enfermedad, pues los tonos del color de la piel salían también alterados.

Con la misma tranquilidad, cuando una mirada de un actor no le parecía demasiado larga "congelaba" el plano durante unos segundos, con lo que se convertía francamente en una foto fija. Era nuestro único punto de fricción, pero en lo demás había acuerdo total.

No tenía ese orgullo que empuja a algunos cineastas a rechazar las ideas que no vienen de ellos mismos. Si yo proponía una buena idea, la aceptaba inmediatamente y me felicitaba. Todos tenían la impresión de participar, y ver que se nos tenía en cuenta hacía agradable trabajar con él. Me acuerdo del rodaje de la escena, en *Las dos inglesas y el amor*, en la que Muriel regresa a Francia y encuentra al hombre que amó en el muelle, después de una larga separación. Él la espera, ella baja del barco y se ven. El sol pegaba de tal forma que, reflejándose en el agua, proyectaba olas de luz en el casco del barco. Le dije a François: "Mira qué bonito sería si pudiéramos hacer que se encontraran delante de estas vibraciones de luz." Replicó: "Démonos prisa, ¡adelante!" Se rodó y luego, en el montaje, eliminó el diálogo, dejó sólo la música de Delerue. Me dijo: "Cuando hay una imagen con una luz como ésa, equivale a unas líneas de diálogo." Era como si la pasión, la vibración interior se proyectaran en la imagen con un toque expresionista. Me estaba realmente agradecido.

Cuando fui a trabajar a Estados Unidos, me dijo: "Está muy bien, Néstor; así, el día que yo vaya a rodar allí, tú ya estarás." Luego, el rodaje con Spielberg le estimuló mucho. Le gustaba visitar Los Ángeles, adonde iba a menudo, menos a Nueva York. Había hecho progresos en inglés desde la experiencia de *Fahrenheit*. En una ocasión se planteó hacer una película en América; después acabó diciéndome que podría hacerla en Francia importando actores americanos. No tenía alma de explorador. Claro, sabía que tenía un gran público en América, por esto me pedía que tuviese en cuenta de no encuadrar cosas muy blancas en la parte inferior de la imagen de manera que estuviese bastante oscura para que los subtítulos se leyeran bien.

Entre película y película nos escribíamos más que nos veíamos, porque era casi un hombre del siglo XIX, le gustaban los mensajes urgentes, las cartas, la escritura. No le gustaba demasiado el teléfono, por lo que escribía de París a París. Me remitía muchos libros sobre los temas que sabía que me interesaban, sobre fotografía, sobre Cuba.

Cuando coincidíamos en Estados Unidos nos veíamos, pero él era muy tímido y no quería conocer a otras personas.

Un día le forcé un poco para que se encontrara en mi *loft* con Meryl Streep, que tenía deseos de conocerlo, pero me arrepentí un poco, pues no supo qué decir, estaba muy molesto. Consideraba mucho la amistad y su teoría era que el ser humano tiene una capacidad limitada de tener amigos y que si se añade uno nuevo, sustituye a otro. Como no quería reemplazarlos, no quería conocer a nadie.

En toda la obra cinematográfica de Truffaut se pueden apreciar una serie de constantes visuales. Película tras película, me fui familiarizando con esta su manera tan peculiar de hacer y, por mimetismo, acabé tomándole afición a algunas de sus obsesiones fílmicas.

Le gustaba que parte de la acción en sus encuadres se viera a través de una ventana, lo que establecía, según sus palabras, "un encuadre dentro de otro". No hay prácticamente una película de Truffaut en que no se observe este principio. Tal vez por esto también prefería filmar en decorados naturales, no en estudio, así podía ver lo que ocurría a través de las ventanas y puertas, de dentro afuera y de afuera adentro, acciones que ocurrían simultáneamente en interior y exterior.

Le gustaba filmar fuera de París, en ciudades de provincias, en el campo, donde todo el equipo estaba más disponible, menos solicitado por las tentaciones de una gran ciudad, por la familia que se había quedado atrás.

En estos rodajes provinciales en Auvernia, Bretaña, Normandía, islas de La Mancha, Provenza, el equipo —casi siempre el mismo— se comportaba como una familia unida.

Estos miembros del equipo además se veían confiar papelitos secundarios. Así, mi jefe electricista Jean-Claude Gasché aparece en varias películas. El jefe de producción, Marcel Berbert, sobre todo, casi se convirtió en el actor mascota en un sinnúmero de papeles. Yo me escapé de milagro porque al estar siempre detrás de la cámara pegado al visor no me podía poner delante.

Muchas imágenes recurrentes aparecen en todas las películas de Truffaut. Enumero someramente: planos de pies y piernas, ropa interior femenina con encaje, un rostro que se esconde detrás de un libro, del cual surgen sólo el pelo y los ojos… En cambio, yo sabía que tenía

necesariamente que evitar que se viera el cielo, poniendo la cámara alta y encuadrando el suelo desde arriba. Sentía como una especie de "horror vacui" en el cielo que le parecía en el encuadre, según sus propias palabras, "espace perdu". Tenía yo que evitar también las sábanas y manteles blancos que en el encuadre, al ser muy luminosos, "sustraían la atención del espectador descuidando los intérpretes". Por esto mandábamos a teñir con té las telas para que adquirieran un color mitigado de algodón crudo, menos brillante en la pantalla.

Cuando nos encontrábamos en filmación, François hacía constantemente referencia a películas que le gustaban. Creo que una de las razones principales por las que trabajó conmigo es que soy muy cinéfilo y cada vez que hacía una referencia a un clásico yo la apreciaba y podía hablar de eso con él. Durante la preparación de cada película se hacían proyecciones privadas: *La picara puritana*, para *Domicilio conyugal*; *Milagro en Alabama*, para *El niño salvaje*; *El cuarto mandamiento* para *Adèle H*. Tenía un proyector de 16mm. y, cuando se rodaba en provincias, todos los sábados proyectaba un clásico para el equipo. Para la luz le gustaban sobre todo los clásicos. Hoy me doy cuanta de que, involuntariamente, yo le robo muchas ideas en mi trabajo con los demás directores. A menudo aporto a los americanos soluciones muy rápidas y muy claras que vienen directamente de Truffaut.

GLOSARIO DE TÉRMINOS TÉCNICOS

Abertura: El agujero circular formado por un diafragma que permite regular la cantidad de luz que pasa a través del lente. Las distintas medidas de abertura están marcadas en el exterior con cifras precedidas del signo f.

Anamórficos (objetivos): Utilizados para producir una imagen destinada a una proyección en pantalla panorámica (Cinemascope, Panavision, etc.). Estos lentes comprimen la imagen lateralmente sobre la película normal en 35mm. Otro lente, anamórfico también pero en sentido transversal, la amplía horizontalmente en la proyección. Los objetivos anamórficos tienen todavía menor abertura de diafragma que los objetivos normales esféricos, y poseen menor capacidad de definición.

Angulo: Punto de vista de la cámara, campo de visión de un lente.

Arcos: Son los focos de iluminación más potentes que se conocen, se utilizan sobre todo para imitar la luz solar o para compensar sus zonas en la sombra. La corriente eléctrica "salta" entre dos cátodos con dos varillas de carbón produciendo una luz brillante y azulosa.

ASA: La sensibilidad a la luz de la película virgen se mide en los fotómetros con una escala establecida por la American Standard Association (ASA). Las primeras películas en color (Technicolor) poseían una sensibilidad de 8 ASA, pero en los años de la década del cincuenta con Eastmancolor se llegó a 25 ASA. Hoy las emulsiones

corrientes tienen como índice 100 ASA, y muy recientemente han aparecido películas todavía más sensibles, de 250 ASA (Fuji, Kodak).

ASC: La American Society of Cinematographers es una institución honorífica que agrupa algunos de los principales directores de fotografía. El ser admitido en esta sociedad implica poder inscribir las letras ASC después del nombre como un sello profesional.

Available-light: Término del cine americano que define la luz existente en un lugar no establecido anteriormente por el iluminador. Técnica que consiste en filmar con luz natural.

Back-light: Véase *Contraluz*.

Blimp: Caja blindada con aberturas ópticas o mecánicas, dentro de la cual se coloca la cámara con el objeto de amortiguar el ruido producido por el obturador y el desplazamiento de la película. El *blimp* surgió con el cine hablado y aumentó sensiblemente el tamaño del equipo de cámara, restándole movilidad. Las cámaras modernas como Arri-BL, Panaflex, Coûtant, Aaton, con elementos mecánicos silenciosos no necesitan prácticamente un *blimp* suplementario y son de talla reducida.

Cámara oscura: Una habitación oscura con un pequeño agujero en una pared; la luz exterior al pasar a través de este agujero proyectaba una imagen al revés en la pared interior opuesta. Se puede decir que la cámara oscura fue la interpretación renacentista de la caverna de Platón y un ancestro de las complejas cámaras de hoy, sólo que reducidas de tamaño y equipadas de un lente.

Campo: Espacio determinado por el ángulo del objetivo de la cámara.

Campo-contracampo: Técnica de rodaje denominada en América *cross-cutting*, dos personajes frente a frente se filman separadamente pero de manera simétrica. Después se alternan en el montaje.

Ciclorama: Fondo di un decorado o falso paisaje para crear generalmente en el estudio un efecto de cielo. Suelen ser de gran tamaño y de forma

cóncava para dar impresión de profundidad.

Close-up: Primer plano.

Compensador: Monóculo ahumado, era útil sobre todo para el rodaje en blanco y negro porque, al ofrecer una visión casi monocromática, daba al director de fotografía la posibilidad de evaluar solamente las diferencias de brillantez. Se emplea también para observar el sol y las nubes, sin dañarse la vista, durante el rodaje en exteriores.

Contraluz: En inglés *back-light*, en italiano *controluce*, iluminación que se encuentra detrás del sujeto, artificio estético muy empleado en el viejo cine para realzar el peinado de los intérpretes, y para separarlos también del fondo.

Contratipo: Copia de una copia positiva. Se recurre al contratipo a menudo cuando el negativo original se ha perdido o dañado. El resultado que se obtiene es más contrastado, sin matices.

Copia: A partir del negativo original se obtienen copias positivas para explotación en las salas.

Copia cero: En inglés *answer-print*, primera copia sin empalmes que reúne todos los elementos del filme: montaje final del negativo, banda sonora mezclada, pero en el que las densidades de luz y color de plano a plano son sólo parcialmente corregidas. Sirve de referencia para el talonaje y tiraje de las copias definitivas ya equilibradas.

Copia de trabajo: Montaje final a partir de los *rushes* o copión. Se obtiene después de un primer montaje más basto llamado *rough-cut* en inglés y *bout-à-bout* en francés. La copia de trabajo sirve para efectuar de manera idéntica el corte y ensamblaje del negativo original a fin de obtener las copias limpias y positivas de explotación. Se utiliza también para realizar los trabajos de sonorización y doblaje.

Copión: Las primeras copias del negativo original hechas por el laboratorio, son visionadas cada día después del rodaje por el realizador,

operador, etc. Se utilizan también los términos hollywoodienses *rushes* y *daylies*.

Cuarzo (luces de): Lámparas de tungsteno con un gas halógeno contenido en una bombilla de cuarzo. Estas bombillas, de talla minúscula pero muy potentes, son utilizadas a menudo en decorados naturales porque pueden esconderse camufladas detrás de columnas, molduras, vigas, en lugares difíciles de iluminar.

Chasis (*magazine*): Caja que se carga con película virgen y que se ajusta sobre la cámara para alimentarla. En las antiguas cámaras se comparaban con las orejas de Mickey Mouse, ahora tienen formas más compactas cuadradas o redondas (coaxiales de Arri-BL).

Definición: Detalle de la imagen cinematográfica debido a la calidad óptica de un objetivo. La definición aumenta con una pequeña abertura de diafragma.

Diafragma: Un iris variable parecido al del ojo humano, compuesto de hojas metálicas diminutas. Está dentro del objetivo y permite aumentar o disminuir la cantidad de luz, que impresiona la película. (Véase *Abertura*).

Difusores: tramas de fibras, metal o cristal que colocadas delante de los objetivos (o frente a las lámparas de iluminación) reducen la definición o detalle suavizando una imagen. Se utilizan a menudo para producir efectos pictóricos, para borrar defectos visibles en el cutis de los intérpretes.

Disolvencia: Figura de transición narrativa más corta que el fundido, se llama también fundido encadenado; mientras una imagen desaparece, otra aparece progresivamente en sobreimpresión.

Emulsión: Capa de gelatina sensible a la luz que se encuentra sobre el soporte flexible o película. Contiene sales de plata, productos químicos y colorantes.

Estudios *(plateaux, sets)*: Edificio o grupo de edificios construidos con todos los departamentos necesarios para un rodaje. Con la llegada del cine parlante, los estudios tuvieron que construirse con paredes especiales que los insonorizaran de los ruidos exteriores.

Filtros: Cristales o gelatinas transparentes que se colocan delante del objetivo con el propósito de obtener efectos ópticos diversos; cambio de tonalidad de color, disminución de la luz (filtros de densidad neutra), polarización, difusión, etc.

Flashback: Forma narrativa que rompe con la cronología de la historia, intercalando una secuencia o un plano, y evocando acontecimientos pasados.

Flashing: Re-exponer parcialmente en variadas proporciones el negativo antes de ser revelado y antes o después de rodar, con el propósito de disminuir el contraste. Aumentándose la exposición en las zonas en sombra y la sensibilidad nominal, la película adquiere a veces un ligero velo.

Foco: Punto en el que convergen los rayos luminosos después de pasar por el objetivo. En el ojo humano es también el punto de mayor claridad de visión. Se "hace el foco" dándole la vuelta a un anillo del objetivo hasta encontrar la distancia respecto al sujeto filmado.

Foquista: Técnico bajo las órdenes del operador de cámara que tiene por misión llevar el foco midiendo la distancia del sujeto al objetivo, cuidar del buen funcionamiento de la cámara, cambiar los objetivos, comunicar el número de metros y bobinas para cada toma.

Forillo: Fondo fotográfico o pintado situado, en general, detrás de las ventanas o puertas para simular en el rodaje en estudios una vista al exterior.

Formato: Proporción entre lo ancho y lo largo de la pantalla. El formato 1 X 1.66 es el más utilizado hoy en Europa. En América es más popular un formato más alargado 1 X 1.85. El formato *scope* es de 1 X 2.35. El

viejo formato “académico” de 1 X 1.33, más cuadrado, es parecido al de la televisión.

Fotograma: Cada una de las imágenes fotográficas que componen un filme. La velocidad normal de rodaje es de 24 imágenes por segundo.

Fotómetro: Exposímetro o célula fotoeléctrica, permite medir la intensidad luminosa de una escena e indica la abertura del diafragma en el objetivo para obtener la imagen deseada sobre la emulsión fotográfica. Existen varios modelos de fotómetro; Weston, Spectra, Luna Six, etc.

Fresnel: Lente de círculos concéntricos que se coloca delante de las lámparas de iluminación y que orienta los rayos de manera focalizada. Fueron muy populares antes de la generalización del cine en color por su capacidad para diferenciar, dibujar y dar relieve a distintos planos y zonas de una imagen.

Fundido: La imagen se oscurece progresivamente hasta el negro absoluto o se aclara a partir de la oscuridad. El fundido se utiliza a menudo como figura de transición para separar dos momentos o dos épocas diferentes. Equivale al cambio de capítulo en literatura.

Glamour: Expresa la capacidad de seducción, de fascinación de una actriz o de una imagen sobre el público. Es un término hollywoodiense.

Gran angular: Objetivo de corta distancia focal —25mm, 18mm, 14mm, etc.— que permite encuadrar un campo visual muy vasto. Se utilizan generalmente para filmar paisajes panorámicos, también para dar una impresión de amplitud a decorados exiguos pero con el inconveniente de ciertas distorsiones visuales.

Grano: Finas partículas de plata o de colorantes en suspensión en la emulsión fotográfica. El grano es visible sobre todo en las películas de alta sensibilidad, o en las que han sido sometidas a un revelado forzado.

Grúa: Aparato provisto de un largo brazo mecánico capaz de desplegarse en todas direcciones. El operador con la cámara puede efectuar

movimientos ascendentes o descendentes. Un nuevo modelo, la "Louma", con un brazo retráctil, no necesita del operador con la cámara, todos los movimientos son teleguiados desde abajo, reduciendo así el tamaño del equipo y permitiendo, por ejemplo, penetrar por ventanas en lo alto de un edificio.

Guión: Libreto, narración detallada del argumento con la acción, los diálogos y, a veces, indicaciones técnicas precisas para facilitar el rodaje.

HMI (sirios): Lámparas muy potentes que han surgido en éstos últimos años. Reemplazan a menudo con ventaja el arco porque consumen menos energía eléctrica y son de menos peso y fácil manejo. Tienen el inconveniente de emitir una luz cíclica y el obturador de la cámara debe ser ajustado en consecuencia para no correr el peligro del parpadeo de la imagen.

Hoja de laboratorio (*rapport image*): Documento que acompaña la película virgen cuando se envía al laboratorio para el revelado. Indica, entre las tomas hechas de cada plano, aquellas que el realizador considera buenas para su tiraje. Lleva también datos sobre el tipo de negativo, efectos deseados en el tiraje (día o noche), revelado forzado, etc.

Inserto: Plano generalmente muy cercano que sirve para aclarar una acción y que se intercala en una escena. Ejemplos: carta, pistola, timbre.

Internegativo: Réplica del negativo original obtenido a partir de un positivo de bajo contraste. Hoy en día, para proteger el negativo original, se suelen obtener de esta manera copias de explotación con una calidad aceptable.

Inversible: La película qué pasa dentro de la cámara tomavistas no es necesariamente un negativo. Existen emulsiones que pueden formar directamente una imagen positiva. Este positivo inversible funciona también como matriz a partir de la cual se pueden obtener copias. Se

utiliza mucho en los noticiarios de televisión por el ahorro de tiempo al eliminar varias etapas. También se le conoce como "reversible".

Iris (véase *Diafragma*): Además del iris o diafragma que se encuentra en el interior de un objetivo, en el cine mudo se empleaba otro tipo de iris, de gran talla y que se colocaba delante del objetivo con otra función. Sus bordes se hacían visibles y permitían terminar o comenzar una escena rodeando a un personaje con un círculo negro.

Jefe de eléctricos: En inglés *gaffer*, persona que se ocupa del emplazamiento de los focos de iluminación, según las instrucciones del director de fotografía. Debe también calcular la potencia eléctrica necesaria en cada caso y organizar el trabajo de su equipo. Un buen *gaffer*, acostumbrado a trabajar con el mismo director de fotografía, es un colaborador inapreciable.

Jefe maquinista: En inglés *grip*, la persona que transporta el material de rodaje, que desplaza el trípode y la cámara según indicaciones recibidas, que, en fin, tiende los raíles y empuja la Dolly o el Elemack para los movimientos *de travelling*. Un buen *grip* sabe hacer movimientos constantes, rítmicos, sin sacudidas. De su capacidad depende en gran medida el éxito de la fotografía.

Key-light: La fuente de luz principal utilizada para iluminar un sujeto. Las otras luces se organizan en función de ésta.

Laboratorio: Lugar donde se revela el negativo y donde se obtienen copias de las películas para su explotación.

Latitud: Capacidad de una emulsión fotográfica para aceptar un número variado de exposiciones o aberturas de diafragma, obteniendo un resultado correcto.

Luminosidad (de un objetivo): Capacidad de un objetivo de admitir una débil cantidad de luz, permitiendo filmar en condiciones difíciles. Se fabrican objetivos cada vez más luminosos.

Master Shot: Plano rodado en primer lugar, y que comprende toda la escena, generalmente en visión de conjunto. Después en el montaje se suelen insertar planos más cercanos.

Mini-bruto: Serie de nueve o seis potentes lámparas de cuarzo agrupadas en un panel y que, en ciertas ocasiones, por su fácil manejo y ligereza, sustituyen los viejos focos con Fresnel de 5 y 10 kilowatios. Tienen el inconveniente de producir múltiples sombras, por lo que a menudo se las cubre con un difusor que logra casi borrarlas.

Montaje: Operación de seleccionar, organizar y ensamblar los diferentes planos y sonidos que componen un filme para obtener una continuidad narrativa o rítmica.

Movida: Marca de una máquina de montaje que se convirtió en sinónimo de término genérico. Equipada de un mecanismo de proyección, de una pequeña pantalla, y de un lector de sonido. Se puede visionar, cortar, ensamblar, y sincronizar el copión para preparar la copia de trabajo.

Multiplano: Procedimiento de animación utilizado por Walt Disney en sus primeras películas. Los decorados eran dibujados separadamente de los personajes, en planos diferentes como en el teatro. En los movimientos de *travelling* lateral se obtenían efectos tridimensionales.

Negativo: Película impresionada después del revelado en la que los valores lumínicos están invertidos y a partir de la cual se obtienen copias positivas. Por extensión, se denomina también película negativa a la película virgen.

Objetivo normal: Es el que corresponde en su campo de visión y su perspectiva a las imágenes recibidas por el ojo humano. En el cine profesional los objetivos de 50 y 40mm. son considerados “normales”.

Operador de cámara (o camarógrafo, *cameraman* en inglés, *cadreur* en francés): Es quien maneja personalmente la cámara tomavistas y encuadra cada imagen. En algunos países, el director de fotografía, por razones sindicales, no tiene derecho a operar la cámara él mismo. Por

esto se encarga principalmente de la iluminación y se limita a dar indicaciones precisas al operador de cómo debe proceder en cada escena.

Orden de trabajo: Información multicopiada en la que se señala el plan de trabajo del día siguiente. Cada copia es distribuida a los distintos departamentos. Se utiliza además como referencia del desarrollo de la producción.

Panorámica: Movimiento horizontal o vertical de la cámara que pivota sobre un eje y sin desplazarse. Corresponde a la ampliación del campo de visión que obtiene el ser humano girando la cabeza.

Pantalla: Panel o superficie brillante utilizada sobre todo en exteriores para reflejar la luz solar y rellenar las zonas demasiado oscuras en la sombra. Al principio las pantallas eran metalizadas, ahora se utilizan más las de materia plástica blanca (poliestireno) que devuelven una luz más suave y natural.

Paralelaje: Las cámaras actuales poseen visores con un sistema de espejos y prismas que permiten ver exactamente a través del lente lo que impresiona la película. Pero antes del invento de las cámaras Reflex el visor era independiente aunque paralelo al lente, lo que producía errores, por ejemplo cabezas o partes del cuerpo fuera del cuadro.

Pasarelas: En inglés *cat walks* estructura de madera construida a lo alto y a lo largo de los decorados en los estudios, para permitir la fijación de los focos de iluminación y el desplazamiento de los electricistas. Simplifica el trabajo al liberar el *set* de trípodes y cables.

Photo-flood: Lámpara pequeña en forma de hongo de duración limitada (6 horas). Tienen 250 o 500 watios. Con una pinza metálica se pueden fijar fácilmente sin trípodes sobre elementos del decorado, por lo que son muy utilizadas en reportajes y en producciones de presupuesto reducido.

Plano: Cada una de las partes que componen la cinta cinematográfica de empalme a empalme. Cada fragmento de película impresionado por la

cámara sin interrupción.

Plano americano: El encuadre corta el personaje entre las rodillas y la cintura. Fue empleado al parecer por primera vez en los *westerns* en oposición al viejo sistema europeo, de origen teatral, que encuadraba a los personajes de los pies a la cabeza (cine primitivo, Méliés).

Plano general: Imagen que tiene como límite el infinito y que comprende un paisaje. Plano de conjunto en interiores.

Plano medio: Encuadre que corta a los personajes por la cintura.

Plano-secuencia: Un solo plano, sin cortes, que comporta varios movimientos o desplazamientos continuos de la cámara formando una escena completa.

Playback: Literalmente en inglés, "interpretado detrás". Las voces y la música de una canción grabada con anterioridad al rodaje. Después, los actores siguen con los labios y los movimientos el sonido.

Primer plano: Rostro o una parte del rostro de los intérpretes.

Productor: Persona o empresa que financia una película. En Hollywood tiene también otra acepción: la persona que prepara, organiza y vigila la ejecución del rodaje de una película.

Profundidad de campo: Distancia entre la cual los objetos son nítidos delante y detrás del lugar donde se ha hecho el foco. Los lentes de gran angular tienen mucha profundidad de campo (lo que permitió a Orson Welles en *Kane* varias acciones simultáneas en profundidad y todos los personajes a foco). Los lentes teleobjetivos poseen muy poca profundidad, se emplean sobre todo para retratos en primer plano con fondos borrosos.

Pushing: La película es sobrerrevelada forzándola más allá de los límites de tiempo considerados normales por el fabricante y el laboratorio. El objetivo es obtener virtualmente más sensibilidad y poder filmar con poca luz. Inconvenientes: se aumenta el contraste y el grano.

Raccord: En inglés *Matching*, pasaje de un plano a otro sin que se pueda advertir un cambio abrupto en los movimientos, posiciones y objetos, con una impresión de continuidad. La *script girl* se ocupa de anotar todo lo sucedido y visto en un plano anterior para poder encadenar perfectamente con el próximo que se va a filmar.

Remake: Nueva versión de una vieja película.

Reóstato: Aparatos equipados de una resistencia que permiten, cambiando gradualmente el voltaje, aumentar o disminuir la intensidad luminosa de las lámparas. Muy utilizados en la época del cine en blanco y negro, cayeron en desuso con la generalización del color, a causa de los cambios progresivos de la temperatura del color.

Retake: Se vuelve a filmar, días o meses más tarde, una escena o un plano que no salió bien la primera vez.

Revelado: Operación efectuada en el laboratorio que tiene por objeto transformar por procedimientos químicos una imagen latente impresionada en la emulsión fotográfica en una imagen visible y estable.

Rodaje: La operación de efectuar la toma de vistas con la cámara.

Serie B (filme de): En los programas dobles había en los Estados Unidos, hasta los años sesenta, una película de pequeño presupuesto que acompañaba a la película principal de serie A.

Soft-light: Literalmente del inglés, "luz suave". Se obtiene por reflexión de una lámpara contra una superficie blanca. Existen desde hace unos años aparatos *soft-light*, emiten luz indirecta sin sombras marcadas, tienen la forma de una caja.

Spot-light: Lámparas de luz muy direccional, puntual, que cubren una zona delimitada de la escena, en oposición a las *soft-lights* que dispersan la luz en todas direcciones.

Story-board: Serie de dibujos de una o varias escenas de una película ejecutados antes del rodaje. Técnica que facilita la comprensión del guión.

Talonaje: Operación realizada en el laboratorio antes del tiraje de las copias de explotación. Consiste en determinar la intensidad luminosa de cada plano y secuencia, las tonalidades de color deseadas. Hay que armonizar planos a veces desiguales en el negativo, obtener por una impresión más oscura o más clara efectos de noche o de día no del todo evidentes en el copión.

Teleobjetivo: Lente de distancia focal larga; se emplea para aproximar imágenes lejanas o para primeros planos. Comprime las perspectivas y produce una impresión de lentitud cuando el sujeto se mueve en dirección de la cámara. Su profundidad de foco es mínima y produce fondos fuera de foco que son utilizados estéticamente en los retratos.

Temperatura de color: Término técnico que indica las tonalidades de color de una fuente luminosa. Se dice que su temperatura de color es alta cuando tiene tonos blancos azulosos, o baja cuando tiene tonos rojizos. Se mide en grados Kelvin. La luz de una vela alcanza apenas 1900 grados Kelvin; la luz solar al mediodía, alrededor de 5500 grados Kelvin.

Travelling: Término inglés bastardo que ni en Hollywood ni en Londres se utiliza. Indica que la cámara empujada por el maquinista se desplaza sobre ruedas siguiendo una acción o describiendo un lugar. Los italianos lanzaron hace unos años el modelo Elemack, más reducido, de gran movilidad, que permite pasar por pasillos y puertas estrechas.

Trípode y cabeza: El trípode da estabilidad a la cámara; sobre él y como intermediario de la cámara, va una cabeza con manivelas o un simple mango, lo que permite movimientos de panorámica. Hay nuevos tipos de trípodes robustos y ligeros y nuevas cabezas de torsión, hidráulicas, etc., que permiten movimientos fluidos, sin sacudidas.

Truca: Máquina que permite obtener diversos efectos ópticos refotografiando cada imagen de la película para obtener algo diferente de lo que se filmó originalmente: reencuadre, fijación de movimiento, sobreimpresión, fundido, rotulación, etc.

Viseras: Paneles metálicos los cuales se sitúan a ambos lados de los focos, para modificar la forma del haz luminoso impidiendo invadir zonas que se quieren mantener a la sombra y realzando un sujeto deseado. Las viseras tenían su mayor eficacia con las lámparas Fresnel y resultan casi inútiles con las modernas *soft-lights*. Se utilizan con el mismo fin "banderas" y "cremers", variantes articuladas.

Visor: Se encuentra en la parte posterior de la cámara, generalmente al lado izquierdo. Permite encuadrar un plano y —en las cámaras Reflex— calibrar el foco. Hay también visores portátiles que se llevan con una cadena al cuello y que permiten al realizador y director de fotografía escoger de antemano el lugar ideal para un nuevo emplazamiento de cámara.

Zoom: Objetivo de focal variable. Permite modificar el campo de visión, acercándose o alejándose de un sujeto, con el simple manejo de una varilla lateral que hace desplazar los lentes en el interior del objetivo. No sustituye el *travelling* porque no se produce un desplazamiento de perspectivas lateralmente, ni hay impresión tridimensional. Aunque se han hecho grandes progresos, el *zoom* es un objetivo de menor calidad óptica y menor diafragma que los objetivos fijos.

Agradecimientos

Algunos periodistas con sus entrevistas provocaron respuestas mías que han servido de base para varios capítulos de este libro. Cineastas amigos, con sus consejos y estímulos, me han permitido organizar y aclarar nociones confusas o erróneas en el texto.

Mi gratitud a todos:

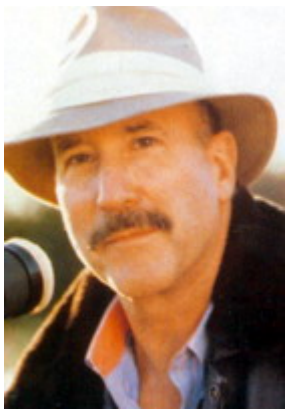
Homero Alsina Thevenet, David J. Badder, Henry Béhar, Antonio Beltrán, Guillermo Cabrera Infante, Vincent Canby, Nat Chediak, Bernard Drew, Jacques Fieschi, José Luis Guarner, Pere Gimferrer, Gilles Jacob, Gérard Langlois, Emmanuel Machuel, Elene Oumano, Jaume Peracaula, Jaume Picas (f), Marie de Poncheville, Brooks Riley, Luis Sanjurjo, Dermis Schaeffer, Noël Simsolo, Augusto M. Torres, Juan Francisco Torres, François Truffaut, Hal Trussell.

Quiero igualmente expresar mi agradecimiento a las personas y compañías que han cedido la documentación fotográfica necesaria para las ilustraciones:

Les Films du Carrosse, Les Films du Losange, Columbia Pictures, Paramount Pictures, Lira Films, Pierre Cottrell, Maurice Pialat, Vicente Aranda, New World Pictures, United Artists.

En fin, a los fotógrafos de vistas fijas:

Dominique Le Rigoleur, Pierre Zucca, Bernard Prim, Roger Jans, Roswita Hecke, Holly Bower, Muki, Jean-Pierre Fizet, Orlando Suero.



NÉSTOR ALMENDROS. (Barcelona, 1930-Nueva York, 1992) Operador y director de fotografía español. Emigrado a Cuba, estudió en este país, en Nueva York y en Roma. En Francia, colaboró de forma habitual con Rohmer, Truffaut y Schroeder. Obtuvo el Oscar a la mejor fotografía por *Días de cielo* (T. Malick, 1977). De su extensa carrera, cabe citar su colaboración en *La historia de Adèle H*. (F. Truffaut, 1975), *El último metro* (F. Truffaut, 1980) y *La decisión de Sofía* (A.J. Pakula, 1982). En 1987 realizó *Nadie escuchaba* y en 1988 participó como director de fotografía en el episodio de *Historias de Nueva York* dirigido por M. Scorsese. En 1980 publicó en Francia su autobiografía (la presente *Días de una cámara*), editada en castellano en 1982.